ثورة

الشعر الحديث

من بودلير إلى العصر الحاضر - الجزء الأول - الدراسة

دكتور عبد الغفار مكاوي

محمد خلاف

الدكتور عبد الغفار مكاوى

ثورة الشعر الحديث

من بودلير إلى العصر الحديث

الجزء الأول

الدراسة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٢

تنويه :

« يعتمد هذا الكتاب اعتمادا كبيرا على كتاب الأستاذ هوجو فريدريش « بناء الشعر الحديث ، من بودلير الى العصر الحاضر » ، هامبورج دار نشر روفولت ، الطبعة الأولى سنة ١٩٥٦ ، ١٩٥٨ • وقد صدرت منه طبعة ثانية في سنة ١٩٦٨ لا تختلف كثيرا عن هذه الطبعة » •• (أنظر تفصيل هذا في المقدمة)•

واليك عنوانه : ـ

Hugo Friedrich ; Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg, Rowohlt, 1958. 216 S. Neuausgabe, 1968.

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة

الموضـوع	الصفحة

تقـــديم

صلتى بالشعر صلة قديمة وحميمة . بدأت أكتبه فى العاشرة من عمرى حتى اجتمع لى منه بعد ذلك بسنتين ديوان صغير فى حجم الكف لم يكن فيه بيت واحد موزون ! وظللت محتفظا بهذا الديوان حتى ضاع فيما ضاع من كتب وأوراق . وتبعته بعد ذلك دواوين أخرى كنت أعتنى بكتابتها وأفرح بوضع اسمى على غلافها واثبات صدورها عن « مطبعتى الخاصة » . كنت أخبئها فى دولاب خشبى صغير أجعل مفتاحه دائما فى جيبى . ولم تلبث أمى رحمها الله أن عثرت عليه فأراحتنى منها جميعا ، اذ عرفت بفطرتها ـ ولم تكن تقرأ وتكتب ـ أن أفضل ما يمكن عمله بهذه الكراسات الصغيرة المضيعة للوقت هو احراقها فى الفرن أو « الكانون » واستغلال أوراقها فى شيء مفيد ! واستمرت تجربتى فى الشعر حتى الثانية والعشرين عندما توقفت تماما بعد حب فاشل . وبدأت تجارب أخرى فى القصة والمسرحية تزاحمه ، وأخذت الدراسة تحاصرنى من كل ناحية حتى توارى غضبا أو حياء وراء طموح أكاديمى سخيف ، واختنق تحت تراب المراجع والكتب العقيمة . فلما عرفت أننى فقدت كنزه الى الأبد، رحت أعزى النفس بتسمع خفقاته الضائعة بين ركام الكتب والأوراق والهموم ، وأقنع بلمسات منه تصحبنى فى رحلتى اليومية فتعزينى عن خيبة أملى فى الحياة والناس ، وتسرى فى كل ما أكتبه ـ أو هذا على الأقل ما أرجوه ـ فتخفف من حسرتى التى لا تنقضى عليه ..

وظل اهتمامى بالحياة مع الشعر قديمه وحديثه هو البقية الباقية من التركة الضائعة بعد أن تأكد عجزى عن قوله حتى فى أشد أزماتى وأتعس لحظاتى . ويبدو أن روح الشعر أشبه بروح الآباء والأجـــداد لاتترك جسما دخلته ، ولا تخرج منه قبل أن يصبح جثة باردة . ومن

بدرى ٠ فقد تكون قبسا صغيرا من النار الخالدة التى سرقها ذلك اللص الاغريقى العظيم (برومثيوس) وبدلا من أن يضعها بين أيدى البشر نسى فألقاها فى قلوبهم ٠ وتمر الأجيال بعـد الأجيال ولم يزل لهيبها يحرقهم ، ويجلو نفوسهم ، ويشعرهم بعظمتهم وتعاسـتهم ، ويجعلهم يسيرون على الأرض كالنيام الذين يحلمون بعالم أبهى وأكمل وأعدل ممكن التحقق على هذه الأرض نفسها ٠٠

هكذا رحت أعزى النفس من حين الى حين بترجمة الشعر ودراسته وتقديم لمحات من تراثه الى القراء والشعراء ٠ فعلت هذا مع أشعار سافو اليونانية ولاوتسى الصينى وبرشت الألمانى ، الى جانب دراسات أخرى فى شعر جوته وغيره من أدباء الغرب ٠ غير أن هذه الأعمال لم تقنعنى أو ترضينى ، فقد كنت أطوى فى الصدر أملا أعيش عليه وأنتظر اللحظة التى تسعفنى بتحقيقه ٠ كنت أحلم بالقاء نظرة شاملة على الشعر الأوروبى الحديث ، وتقديم نماذج من كبار شعرائه الى القارىء العربى فى طبق واحد ٠ وظل هذا الحلم يشير الى من بعيد حتى كان صباح يوم من الأيام فى أوائل سنة ١٩٦٦ ٠ فقد شاءت الظروف أن تجمعنا ــ الشـــاعرين الكبيرين عبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور وأنا ــ فى مجلس واحد ٠ ودار الحديث بطبيعة الحال عن الشعر ٠ وذكرت ترجمـــاتى المتواضـــعة فيما ذكر عن الشــــعر والشعراء المحدثين ٠ وبرزت الأمنية القديمة حتى أوشكت أن تتجسد أمامنا وتزاحمنا فى الحديث ٠ وترددت أسماء نحبها جميعا : لوركا ، كافافيس ، اليوت ، برخت ، ناظم حكمت، أنجاريتى ٠٠ الخ ٠ واتفقنا على أن هناك أمانة تنتظرنا ٠ أمانة تقـديم نماذج من هـذا التراث العظيم الذى أصبح معظمه كلاسيكيا بالفعل ٠ وسألنا أنفسنا : بمن نبدأ ؟ ماذا نختار وكيف نختار ؟ أيكون الاختيار على أساس الموضوعات أم البلاد أم الشعراء ؟ هل نضع لانفسنا حدودا فى الزمان والمكان ؟ واذا التزمنا بالقرن العشرين فمن من الشعراء نأخذ ومن ندع ، هل نكتفى بتقديم نماذج من شعرهم أم نضيف نبذة عن حياتهم وأعمالهم ؟ ولكن هل تغنى هذه النبذ القصيرة عن دراسة شعرهم، وهل تغنى دراسة الشعر عن فهم الحركة أو العصر الذى ينتمون اليه ، وهل يمكن أن ينفصلوا عن الرواد الذين أثروا عليهم ؟!

أسئلة كثيرة واجهتنا كصخور اليأس ٠ ومع ذلك فقد اتفقنا على تقسيم العمل بيننا ٠ وما أسهل الاتفاق على مشروعات المستقبل الضخمة فى لحظة قصيرة تتضوع بعطر المحبة والقهوة والدخان ! كان شعر العالم

الانجلوسكسونى بما فى ذلك اليونان ولوركا وشعر الزنوج من نصيب صلاح عبد الصبور ، ووقع شعر العالم الشرقى سواء فى ذلك ــ العالم السلافى أو الآسيوى من نصيب عبد الوهاب البياتى الذى يعرف اللغة الروسية ويترجم عنها . أما أنا فقد كان الشعر فى اسبانيا وايطاليا وفرنسا وألمانيا من حظى ..

ومضيت أعمل بالجدية الساذجة التى يعرفها عنى أصدقائى! فلم ينقض العام حتى اجتمع لى أكثر من ثلاثمائة قصيدة لأكثر من أربعين شاعرا . وعرضت المسودات على صديق العمر صلاح فهاله ما فعلت . ثم سألت صديقنا البياتى بعد ذلك فهالنى أن الصديقين الكبيرين لم يسيرا فى مشروعنا خطوة واحدة .. لقد عكف كل منهما على شعره وانتاجه . وحزنت فى مبدأ الأمر . ثم تبين لى أنهما أحسنا صنعا . فليس أضر بالفنان المبدع من التخلى عن موهبته الى النقل والترجمة . ولكننى كنت قد وقعت فى الفخ ، ولم يكن بد من الاستمرار فيما بدأت . ومرت الأيام ومرت السنون ، فاذا بالمشروع يكبر بالتدريج . أضفت الى النصوص المترجمة دراسة قصيرة عن الشعر فى القرن العشرين . ثم رأيت أن هذا الشعر لا يفهم على حقيقته حتى يوصل آخره بأوله . ورحت أفتش عن جذور الحركة الشعرية المعاصرة حتى عثرت عليها فى البدايات الرومانتيكية وكتابات بودلير وترجماته ، وتتبعت خيوط نسيجه الشامل الذى بدأه بودلير وأحكم بناءه رامبو ومالارميه ، ثم طبع الشعر المعاصر كله بطابعه. واهتديت فى هذا كله بكتاب قيم يعد من أهم الكتب التى صدرت فى السنوات الأخيرة عن الشعر الحديث ، بل أرجو ألا أكون مغاليا اذا قلت انه عند المختصين أهمها جميعا . ولقد عرفت الكتاب عند صدور طبعته الأولى سنة ١٩٥٧ ، وكان لى حظ الاستماع الى بعض محاضرات صاحبه العالم الكبير فى اللغات الرومانية . واذا كنت قد اعتمدت أكبر اعتماد على هذا الكتاب القيم ، بحيث لم أغفل حقيقة علمية واحدة من الحقائق التى ذكرها ولا تركت سطرا واحدا بغير أن أستفيد منه ــ فلقد نقلته كذلك نقل المتذوق المتأمل لا نقل المترجم الحرفى . أضف الى هذا أننى استعنت بمراجع أخرى عديدة فى الشعر الحديث تجدها مثبتة فى هوامش الكتاب ، وتوسعت فيه وأضفت اليه ــ وبخاصة فى الفصل الخاص بمالارميه والفصلين الأول والأخير ــ اضافات عديدة أملاها ذوقى أو اطلاعى ، وزدت فى المختارات التى ألحقها بدراسته بحيث صار الكتاب الذى بين يديك خمسة أضعاف الكتاب الأصلى . ولست أريد من هذا الكلام كله الا أن أؤكد فضل هذا الكتاب القيم على ، واعترافى بدينى

العظيم نحو صاحبه . ولولا أن عملى فيه جاء في وقت كرهت فيه الترجمة وزهدت فيها ، ولولا أننى تصرفت فيه وأضفت اليه من عندى ، لما ترددت فى وضع اسم « هوجو فريدريش » فى موضع المؤلف على الغلاف . ومع ذلك فأرجو أن ينظر القارىء الى الكلمة التى تشير الى اسمى نظرته الى كلمة « المؤلف » و « التأليف » بمعناهما اللغوى الدقيق ، أعنى بمعنى الجمع والترتيب و « التأليف » بين فصول وأفكار ليس لى فيها فضل الخلق والانشاء بل نصيب التذوق والعرض والتجميع ..

أقول هذا عرفانا بالفضل الأكبر لأصحابه أو بالأحرى لصاحبه ، وانصافا لنفسى التى لا أحب أن أنسب لها شيئا لا تستحقه ..

***

تبين لى من خلال العمل في هذا الكتاب أن الشعر الأوروبى الحديث ينبع من رافدين كبيرين تدفق عطاؤهما فى القرن التاسع عشر وفى بلد واحد هو فرنسا ، وأعنى بهما الشاعرين رامبو ومالارميه . ان ما يجمعهما بالشعر الحديث ليس مجرد الريادة والسبق ، بل عوامل مشتركة فى البنـــاء ، لم تزل تظهر بصـــور مختلفة فى ظواهره العديدة . ولعـــل البدايات ترجع الى أبعد من القرن التاسع عشر ، ولعل بعضها أن يمتد بجذوره الى القرن الثامن عشر . ولكن هذا البناء الشامل قد بدأ يتشكل فى صورته النظرية والنقدية حوالى سنة ١٨٥٠ ، ثم وضحت آثاره على الخلق الشعرى حوالى سنة ١٨٧٠ . ولم يزل هذا البناء يتعقد ويزداد تعقدا وتركيبا ، ولم يزل يزداد تخصصا وتفردا عند كل شاعر جدير بهذا الاسم ، بحيث نستطيع أن نقول ونحن مطمئنون انه لا يزال أيضا يترك آثاره على كل الانتاج الشعرى الاوروبى ــ بل وعلى كثير من الانتاج غير الأوروبى حتى اليوم . فهذا الشاعران الفرنســيان يفسران لنا قوانين الأسلوب التى تحكم بناء الشعر المعاصر ، وقراءاتنا للشعراء المعاصرين تبين أنهما مازالا معاصرين . هناك اذا وحدة فى بناء الشعر الحديث ، لن نذكرها أو نقدرها حق قدرها حتى نحرر أنفسنا من التقسيمات التقليدية التى تلجأ اليها كتب النقد وتاريخ الأدب ، ونوسع من نظرتنا بحيث لا نقتصر على شاعر أو أسلوب بعينه ، بل نجعلها تشمل الكل ولاتقف عند الأفراد والأجزاء ..

***

وبناء الشعر الحديث عند أعلامه الثلاثة الكبار ــ بودلير ورامبو ومالارميه ــ ومن جاء بعدهم حتى اليوم بنـــاء غريب شاذ . ولابد من

فهم هاتين الكلمتين بمعناهما الاستطيقى لا الأخلاقى . أما عناصر هــذا البناء فهى وضعه الخيال فى مكان الواقع ، وتأكيده لحطام العالم لا لوحدته، ومزجه بين عناصر متنافرة وناشزة ، وتعمده الاضطراب والتشويه ، وتأثيره السحرى عن طريق الغموض والالغاز وسحر اللغة ، واغرابه لكل مألوف أو معتاد ، وايثاره للتفكير الرزين المحسوب الشبيه بالتفكير الرياضى ، واستبعاده للعاطفية الساذجة أو ما سوف نسميه فيما بعد بالنزعة البشرية ، وغياب ما يسمى بشعر الالهام أو الشعر المباشر ، وطغيان المخيلة الخلاقة التى يسيرها العقل والوعى ، وتدمير نظام الواقع والأنظمة المنطقية والانفعالية المألوفة ، واستغلال الطاقات الموسيقية فى اللغة الى أقصى حد ممكن ، والاعتماد على الايحاء بدلا من الفهم ، واعلان القطيعة مع التراث الانسانى والمسيحى ، واحساس الشاعر بانتمائه الى عصر حضــارى متأخر ، وشعوره بالتوحد والتميز ، وتزاوج التعبير الشعرى مع التأمل المستمر فى هذا التعبير ، أى تلازم الشعر وفن الشعر .. الى آخر هذه العناصر والمقولات التى سيأتى بيانها فى الصفحات القادمة ..

تلك هى بعض عناصر البناء الذى سيرسى بودلير دعائمه فى نظريته فى الشعر وفى عدد من قصائده ، وسيبدع رامبو ومالارميه وأتباعهما شعرهم على أساسه.وأحب أن أؤكد منذ البداية أننى لم ارسم هذه الصورة حبا فى الغرابة أو ولعا بالشذوذ ، ولست أريد أن أدعو اليها أو أحبذ تقليدها . وأنا لا أنفى هذا لسبب ذاتى فحسب . فالواقع أننى لا أميل الى كثير من النماذج التى يقدمها هــذا الكتاب ، وقد أستريح بطبعى لقصيدة من شعر امرىء القيس أو المعرى أو الاندلسيين أو البارودى وشوقى وناجى أكثر مما أستريح لقصيدة من السياب أو البياتى أو عبد الصبور أو خليل حاوى أو أدونيس . وقد أجد نفسى فى أبيات لسافو أو بندار أو جوته أو هولدرلين أكثر مما أجدها فى أبيات لرامبو أو الوار أو كرولوف أو أنجارتى . ومع ذلك فان الذوق الفردى لاينبغى أن يحول بيننا وبين الشعر الحديث . وواجبنا فى كل الأحوال أن نعرف هذا الشعر ونفهمه وندرسه ونتتبع أصوله ونضعه فى سياق تراثه . أما أن نتأثر به أو لا نتأثر فشىء آخر . ذلك لأن لكل لغة طبيعتها وتاريخها وحياتها الخاصة ..

والمهم أن « نعرف » هذا الشعر الغربى كما أكدت فى مواضــع أخرى من الكتاب بمثل ما نعرف غيره من فروع العلم والفن الحديث ، حتى يمكننا أن نعاصر العالم الذى نعيش فيه ونعرف مكاننا منه ودورنا

فيه . وطبيعى أننا لن نضيف اليه شيئا حتى نفهمه قبل ذلك ونعرفه ونعاصره ..

هذه كلمة لابد منها حتى لا يصيبنى رذاذ ذلك الشعار الرخيص السخيف الذى يحلو لكثير من الناس ترديده فى هذه الأيام عن « عقدة الخواجة » أو « الغزو الفكرى » وما الى ذلك من الصيغ البليدة التى تحاول تبرير الكسل والتخلف والجمود .

***

سيلاحظ القارىء أن الكتاب يرتكز فى مجموعه على ثلاثة شعراء جرت العادة فى كتب الأدب على وصفهم بأنهم أقطاب المدرسة الرمزية. وسيدهشه أن كلمة « الرمزية » لن تصادفه فى الكتاب كله سوى مرات معدودة لن تزيد على أصابع اليد الواحدة . فقد آثر الكاتب أن يتجنب هذا الاصطلاح الشائع الغامض ويستعيض عنه بتحليل النصوص نفسها ودراسه الظواهر الفنية التى أدت الى هذه التسمية . والواقع أن الكلام عن المدارس والحركات الأدبية ، كما يقول الناقد الكبير س.م. بورا (*) ـ شىء محفوف بالمخاطر . فأنفاس الالهام تهب عنيفة كالرياح وتستعصى على القياس ، وشخصيات الشعراء أعمق وأعقد من أن تصنف فى هذه الفئة أو تلك ، ولغتهم أغنى من أن تتخذ مثالا لقاعدة أو مذهبا بعينه . هذا شىء لابد من قوله ، بل الصياح به ان أمكن بصوت يصم الآذان لنقادنا المولعين بترتيب الأدباء والشعراء فى برامج ومدارس وأدراج ، وهم لا يدرون أنهم فى الحقيقة انما يضعون عليهم شواهد قبور ويحشرونهم فى توابيت وأكفان ..

غير أن هـذا لا يمنع من القول بوجود خصـائص مشتركة ، تميز الشعراء الاوروبيين الذين كتبوا بعد سنة ١٨٩٠ عن الجيل الذى سبقهم والجيل اللاحق لهم ، بحيث نستطيع أن نسلم بأن هناك تغييرا قد تم ، وأن الشعراء المحدثين يشتركون فى صفات تجعلهم أشبه بأعضاء أسرة واحدة تشغلهم هموم واحدة أو متقاربة ـ وان كان من الضرورى أن نؤكد مرة أخرى أن هذه الصفات لم تأت عن قصد ولم تكن نتيجة برامج متفق عليها ، وانما هى أوصاف تطلقها عليها الاجيال اللاحقة عندما تلاحظ أنهم يمثلون خصائص عصر بعينه ويتحدون فى نسيج بناء فنى مشترك..

(*) بورا ، تراث الرمزية . لندن . ماكميلان ، ١٩٤٧ .

Bowra, C.M., The Heritage of Symbolism, London, Macmillan, 1943, 1947.

واذا أردنا أن نتوخى التبسيط واستخدمنا كلمة « الرمزية » جريا على الاصطلاح المعروف فلابد من التمييز فيهـــا بين حركتين أو موجتين متتابعتين • بدأت الحركة الثانية بفريق من الشعراء بلغوا قمة نضجهم في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، ثم استنفد الآن طاقته بعد موت أكبر ممثليه وأصبح جزءا من التاريخ • من هؤلاء الشعراء بول فاليرى ورينيه ماريا رلكه وستيفان جورجه وألكســـــندر بلوك ووليم بتلر ييتس ••

والواقع أن الكتاب لم يكتب عن هؤلاء وان كان يذكر بعضهم ذكرا عابرا ويثبت في المختارات قصائد من شعرهم • بل انه لم يكتب في الحقيقة عن شعراء بعينهم وانما أريد به أن يكون مدخلا لفهم الشعر الحديث بوجه عام والقاء الضوء على العوامل التى تتحكم في بنائه • ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يعني بالحركة الأولى التى يعد الشعراء المذكورون امتدادا لها ، الا وهي حركة الشعراء الذين يسميهم تاريخ الأدب تارة بالشعراء « الرمزيين » وتارة أخرى بشعراء الانحلال أو الانحطاط أو الشعراء الملعونين (كما سماهم واحد منهم وهو بول فيرلين في معرض الدفاع عنهم) • وكل هذه الأسماء والأوصاف كما قلت غامضة تستوجب الحذر في استخدامها ، ولذلك ابتعدت عنها الصفحات التالية بقدر الامكان وحاولت أن تتفرغ لفهم الشعر نفسه وتحليله ، ابتداء من الارهاصات التى آذنت بتكوينه في صورته الحديثة عند الرومانتيكيين ، مارة ببودلير الذى كان أول من احتفل بالرموز ومهد الطريق لتقدير قيمتها الكبيرة في بنائه ، الى فيرلين الذى استخدمها بفطرته الغنائية البسيطة العذبة، وان ظل أثره محدودا على أشكال الشعر الحديث ونظرياته ومثله ـ الى رامبو الذى سار ببعض أفكار بودلير وادجار ألن بو الى غايتها الحاســـمة وخاض بها بحار تجربة شعرية فريدة صاخبة ، الى مالارميه الذى يعتبر خاتمة هذه « الحركة وتاجها وذروتها ، بحيث لا تذكر « الرمزية » الا ويذكر معها اسم مالارميه وجهوده في خلق « الشعر المحض » وارسائه على أسس فلسفية أو ميتافيزيقية • وهؤلاء الشعراء يكادون يتفقون في نظرة واحدة الى الحياة ونظرية موحدة في الشعر على الرغم من الاختلاف بين تجاربهم ومدى تأثيرهم في بلادهم أو خارجها وارتباط الاجيـــال اللاحقة بهذه النظريات أو خروجها عليها الى نظريات مستقلة وتجارب متميزة ••

ومع أن التعميم شيء خطير فقد نستطيع أن نجمل خصائص هذه « الحركة » في مجموعة من الملاحظات التمهيدية التى سيزيدها الكتاب توضيحا وتفصيلا : ــ

١ ــ تتميز هذه الحركة « الرمزية » في القرن التاسع عشر بطابع صوفى عام ، يتجلى فى الاحتجاج على النزعة العلمية والوضعية والنزعات التجارية وتيار الواقعية الأدبية التى بدأت تسيطر على روح العصر ، كما تتميز بالبحث عن « الحقيقة » بعد أن تزعزع الايمان التقليدى بالدين والتراث ، والانطلاق من العالم « الصغير الضيق الممل » ــ كما وصفه بودلير » الى عالم مثالى مجهول أشد واقعية فى رأيهم وأكثر كمالا ، بحيث لا نعدو الصواب اذا قلنا أنهم أقاموا نوعا من عبادة الجمال المثالى أخلصوا لها وأفنوا حياتهم من أجلها واقتنعوا بها بعمق وايمان ٠٠

٢ ــ تتجلى هذه النزعة الجمالية أو على الأصح « الاستطيقية » فى ايمان بودلير بالجمال المثالى الذى كان يقابل باستمرار بينه وبين حياته الغارقة فى الخطيئة والندم ، فظل شعره يتمزق بين السماء والأرض والملاك والشيطان والقداسة والذنب ٠ وهذا الايمان أيضا هو الذى جعل فيرلين يتحدث بلغة شعبية غنائية بسيطة عن روحه وجسده معا ، ويبرر البحث عن سعادة خفية محرمة ٠ أما مالارميه فقد كان هذا الجمال المثالى المطلق هو كل شيء عنده ، وكان التقرب اليه بتنقية اللغة من شوائب المادة والظاهر ، وصياغة عبارات مظلمة ملغزة ، نافذة موحية مع ذلك وساحرة الايقاع ــ هو شغله الشاغل وقربانه الذى لا يكف عن تقديمه كالكاهن الزاهد المتبتل الى الهه المعبود(*) ٠٠

٣ ــ أثبتت هذه الحركة أن هناك أوجه تشابه عديدة بين التجربة الاستطيقية والتجربة الدينية والصوفية ٠ فقد حاول مالارميه أن يصور الجمال المثالى فى أشعاره بنفس الحماس الذى حاول به دانتى أن يصور عالمه غير المرئى فى صورة مرئية ٠ ولذلك فقد كان على دانتى أن يلجــأ الى الرموز المستمدة من عالمه المسيحى ، وكان على مالارميه أن يلجأ الى الرموز والاستعارات لينقل بها تجربته المتعالية فوق الطبيعة فى لغة الطبيعة والأشياء المنظورة ٠ ولذلك أيضا لم تكن دلالة الرمز مقصــودة

(*) لا ينطبق هذا الكلام بحذافيره على الرمزيين الانجليز ــ امثال روسيتى وباتر ووايلد الذين كانوا بطبيعتهم أقل ميلا الى النزعات الصــوفية والتأملات الميتافيزيقية والنظريات المجردة ٠ ولذلك ظلت نزعتهم الاستطيقية أقرب الى الاحســاسات والتجارب الذاتية ٠٠

لذاتها أو لغرضها المألوف بل بقدر ما توحي بحقيقة تقع وراء عالم الحواس والمحسوسات • والواقع أن هذا كله ليس جديدا على لغة الشعر فقد سبقه اليه وليم بليك مثلا ، ولا هو جديد على اللغة بوجه عام ، فتلك طريقة معروفة في كل أدب صوفي • ولكن الجديد فيها هو دلالة الرموز على تجربة جمالية لا تجربة دينية ، وان كان صاحبها يتحدث عن رؤاه بنفس الحماس واللهب الذي يتحدث به المتصوف عن رؤاه الالهية • واذا كان الدين أو التصوف يطلب من المؤمن والمريد أن يخلص لصلواته وخلواته وتأملاته ، فالشعر أيضـــا يطلب نفس الاخلاص في الصنعة والتركيز والبعد عن شواغل الزمان والمكان والوجود والعدم والفرح والحزن • ومع ذلك فلا يصح أن ننسى أنه على الرغم من هذا التشابه بين التجربتين الا أن هناك اختلافات أساسية بين الرموز الدينية المستمدة بأكملها من العقيدة التي يفهمها الجميع ويشاركون فيها ، وبين رموز التجربة الفنيـــة المتميزة بذاتيتها وتفردها بحيث يصـــعب على الكثيرين أن يفهموها مالم يفهموا عالم كل شاعر على حدة ويدرســـــوه بتعمق وصبر ••

وستحاول الصفحات القادمة أن تلقي شيئا من الضوء على غوامض هذه الرموز وتمهد الطريق للمشاركة في تجاربها ، دون أن تعد القارىء مع ذلك بأكثر من المحاولة التي قد توفق وقد تخيب ! ••

٤ ــ أهم ما يميز هؤلاء الشعراء هو اخلاصهم لذلك المثل الأعلى • ولقد حماهم هذا من الوقوع في الخطابية المباشرة أو تملق الجمـــاهير أو الدعوات الأخلاقية البالية أو الانشـــغال بشيء ما خلا الجميل والجمـــال (الذي اتسع مدلوله عندهم فصار يسع القبح والقبيح كما سنرى) • صحيح أن عالمهم ضيق وموضوعاتهم قليلة • ولكنه مع هذا عالم غني ، اذ أن الرؤية التي تتجاوز الظاهر والمحسوس لا تعرف الحدود • وهو كذلك عالم مثير وغريب ، اذ يتطلب الاخلاص في البحث عن لغة جديدة تناسب الرؤى التي لا تدركها لغة التفاهم البالية •

٥ ــ اهتم هؤلاء الشعراء بالعنصر الموسيقي في الشعر ، وجعلوا واجبهم الأساسي ــ كما يقول فاليري ــ أن يستردوا من الموسيقى ماأضاعه منها الشعراء •

أرادوا أن يؤدوا بالكلمات ما كانت تؤدية موسيقى فاجنر بالأصوات . فلقد كانت موسيقى فاجنر أشبه بالكشف العظيم الذى فتن العصر كله ، حتى وصفها مالارميه بانها « قمة المطلق المخيفة » ، كما امتدحها فيرلين فى أكثر من قصيدة . لذلك كان احتفالهم بالموسيقى من أهم ما حققه الشعر الفرنسى الحديث وأثر به على الشعر فى انجلترا وألمانيا أكبر الأثر . ولذلك أيضا نستطيع أن نفهم ما يريده مالارميه من الشعر عندما يقول انه لا يفيد بل يوحى ، ولا يسمى الأشياء بل يخلق جوها ويبعث أثرها . قد لا يكون هذا القول جديدا . ولكن الجديد هو مثابرته (أى مالارميه) على تحقيقه بحيث أصبح الشعر عنده نوعا من الموسيقى ورجوعا به الى الغناء ، أى الى صميم الشعر نفسه .. وأذا كانت قصائده لا تزال تحير الشراح والمفسرين ، فذلك لأنها تريد التعبير عن تجربة استطيقية مطلقة وراء الفكر أو خارجه ، أى وراء الكلمات الدالة ، ومن هنا فهى تجاور الصمت ، أى تجاور السر . انها تحاول الاقتراب من الكلمات الصامتة ، « والموسيقى التى لا تسمعها أذن » . أى من مثل أعلى للشعر الخالص المطلق ، بحيث يكون كل شعر كتب قبله ـ اذا جاز لنا أن نستخدم لغة أرسطو ـ كالهيولى بالنسبة للصورة أو كالمادة بالنسبة للشكل . كان الهدف الذى يرجوه مالارميه هو تنقية الشعر حتى يخلق تجربة خالصة شبيهة بتجربة الجذب عند المتصوفين ، ويبعث فرحة مطلقة تتجاوز كل الحدود التى فرضتها الطبيعة على الكلمات ، بحيث تبدو وكأنها تنتمى لعالم مثالى بالغ الشفافية والغنائية والصفاء . فهل نجح مالارميه فى الوصول الى هذا الهدف البعيد ؟ ألم يؤد به الى عزلة عن حياة الناس أشبه بعزلة الكهان والنساك ؟ ألم تنته به الى احتقار الجمهور « والقبيلة » والاقتصار على نخبة أرستقراطية مثقفة من القراء ؟ ألم تقض كثرة التفكير فى الفن ونظرياته الى عجز الفنان عن تحيقها أو عقمه ويأسه ؟ ـ كل هذه أسئلة سيحاول الكتاب أن يجيب عليها .

***

قلت ان منهج هذا الكتاب يقوم على دراسة النص وتحليله واستقراء الظواهر الفنية والفكرية منه . وليس معنى هذا أنه يدرس كل نص على حدة أو يقتطعه من مجموع السياق العام ، بل معناه أنه يدرسه كجزء من كل ، ويضعه فى اطار البناء الفنى الشامل الذى يبحث طابعه العام وظواهره المتصلة فى غيره من النصوص عند صاحبها وعند غيره من الشعراء ، ودلالتها على روح العصر ونظام الفكر . ومعنى هذا مرة أخرى

أن الكتاب يتعمد البعد عن منهج آخر لا يزال يتبع للاسف بكثرة ـ وأعنى به المنهج « الرومانتيكى » الذى يرى فى الشعر امتدادا لحياة الشعراء أو انعكاسا لتجاربهم المعذبة التى يلاقونها فى حياتهم (*) ·

واذا كان من واجب دارس الشعر أن يقوم بوظيفة سقراط فى « توليد » النص وبعثه من جديد فى عقل القارىء وقلبه ، فهناك واجب آخر لا يقل عنه أهمية ، وهو أن يخفى نفسه حين يفعل هذا بقدر الامكان · ان دراسة النصوص فى هذا الكتاب تعنى بالوقوف عند الجزئيات المتعلقة ببناء العبارة واختيار الكلمة وظواهر الايقاع والنغم والصوت ودلالتها جميعا على الخلفية العقلية والفلسفية للشاعر والعصر · وقد يسخط هذا بعض المتذوقين الذين يكرهون تفتيت القصيدة وتشريحها ـ وهى الكائن الحى ـ بمبضع الناقد القاسى · وقد يغضبهم أنه يحاول أن يقرأ النص قراءة قد لا يوافقونه عليها ايمانا منهم بأن لكل قصيدة من التفسيرات بقدر ما لها من القراء ، وان التحليل يفسد الاحساس العام الذى يخرج به · ولست فى الحقيقة ضد هذه الآراء · فمن الواجب أن يبدأ الدارس بالمعنى الكلى والانطباع العـــام الذى يوحى به النص فى مجموعه ، ومن الواجب أيضا أن ينتهى اليه · ولكن هذا لا يمنع أن التحليل الدقيق ضرورى فى المرحلة المتوسطة ، وبخاصة فى نصوص بلغت من احكام البناء وتعقيد العبارة وغموض الاشارات والرموز والخروج عن القواعد اللغوية والنحوية المألوفة ماتبلغه على سبيل المثال بعض قصائد مالارميه ·

ليس الدارس أو الشارح سوى الدليل الذى يساعد صاعد الجبل ويمده بالحبال التى تعينه على اجتياز الصخور الوعرة ـ أما الطريق نفسه والاستمتاع بالرحلة كلها فشىء لابد أن يعتمد فيه صاعد الجبل ـ أى القارىء ـ على ذاته ·· وغنى عن الذكر أن التحليل والتفسير يضران أشد الضرر اذا لم نخرج منهما بحكم أو تذوق عام للعمل الفنى ثم لصاحبه وعصره · وهذا كلام يصدق على القصيدة كما يصدق على اللوحة والتمثال

(*) تتبين الآثار الضارة لهذا المنهج مثـلا فى كتابين قيمين عن بودلير ورامبو ، أحدهما كتاب الشاعر الكبير الاستاذ عبد الرحمن صدقى «الشاعر الرجيم بودلير» الذى ظهر فى سلسلة اقرأ ـ العدد ٧ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨ ، والآخر كتاب الاستاذ صدقى اسماعيل « رامبو ، قصة شاعر متشرد » سلسلة كتاب الهلال ، العدد ٢٢٢ سنة ١٩٦٩ وقد أفدت من الكتابين واهتديت بترجماتهما وان كنت أرفض منهجهما كما قدمت·

والسيمفونية . واذا كان التحليل شيئا هاما وضروريا ، فان المبالغة فيه قد تصبح أمرا لا يحتمل . والسبب فى هذا بسيط . فما زلت أومن بأن فى كل عمل فنى عظيم شيئا يستعصى فى نهاية الأمر على التفسير . ومن الخطأ أن ندعى العلمية فى هذا المجال فنزعم أن ما يستعصى على التحليل لا أهمية أولا وجود له . ان الخسارة فى هذه الحالة لا تعوض . هذا شىء تدركه العقول والنفوس الحساسة . والمهم بعد كل شىء أن لا يفرض التفسير « الجاهز » من خارج النص ، ولا يبالغ الدارس فى عمله حتى لايصبح التفسير مرضا أو جنونا يتسلط عليه ، بحيث لا يترك شيئا الا فسره ، ولو كان واضحا كالشمس ! ان كل ما يطمع فيه المفسر أو الناقد هو أن يعينك على تجربة القصيدة فى مجموعها وفى أجزائها . فهو يعمد الى التحليل ولكنه لاينسى التركيب . أى لاينسى المبدأ أو البناء العام الذى تقوم عليه . وهو لايفرض تجربته عليك ، بل يضع يدك على ماتوصل اليه من أسرارها وخصائصها ثم يترك لك أن تجرب وتتذوق بنفسك . وماذا يكون التذوق وأى جدوى من التجربة ان لم نعرف قبل ذلك شيئا عن الاستعارات والرموز التى استخدمها الشاعر ، والوزن الذى اختاره ، والكلمات التى فضلها على غيرها ، والتجديد الذى ذهب اليه فى بنية العبارة أو معنى الكلمة أو الرؤية الكونية والانسانية التى تستتر وراء عمله .. الى آخر ما يكشف عنه اجتهاد الدارسين ؟ ..

***

بقيت كلمة أخرى عن النماذج المختارة وأسلوب الترجمة . أما عن الاختيار فقد التزمت كما قلت من قبل بفترة زمنية محددة لا تخرج عن القرن العشرين . كما تقيدت بمجال معين لا يتجاوز الآداب الفرنسية والأسبانية والايطالية والألمانية . وأنا أعلم أن هذا التحديد يظلم الشعر الحديث فى كتاب يحمل مثل عنوانه الطموح . وأعلم أن القارىء سيفتقد أسماء كبيرة لمعت فى سمائه بل سيفتقد بلادا بأكملها فى الغرب والشرق وبين الشعوب الناهضة لم تذكر بكلمة واحدة ..

والواقع أنه لابد لأى كاتب أن يحدد نفسه حتى لا يضل فى التيه . والكتاب الذى بين يديك لا يريد الا أن يكون مدخلا لقراءة الشعر الحديث وتتبع أصوله بقدر الطاقة وفى فترة زمنية محددة تمتد من منتصف القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين . انه يهتم قبل كل شىء ببنائه ولا يفكر فى تقديم لوحة شاملة ــ أو بانوراما ــ تضم كل أعلامه .

ان مثل هذه المحاولة تخرج بطبيعة الحال عن هدف الكتاب • ثم انها تفوق قدرة انسان واحد وحياته ، ولا بد أن تتضافر فيها جهود عشرات وعشرات •

توخيت فى النماذج المختارة كما قلت ألا تخرج عن القرن العشرين • ولذلك اكتفيت من الشعراء الثلاثة الكبار ــ بودلير ورامبو ومالارميه ــ بالنصوص الواردة فى متن الدراسة وأحسب أنها تقدم صورة وافية لهم • ثم أضفت اليها فى المختارات بعض قصائد من فيرلين حتى تتم صورة هؤلاء الأربعة الكبار • وقد كان المقصود بالمختارات أن تكون « تطبيقا » للمبادئ النظرية التى يعالجها الجزء الخاص بالدراسة ، وأن تكشف عن البناء الجديد الذى يحاول أن يلقى الضوء عليه • ولذلك فقد كان من الواجب أن تتم فى حدود أضيق بكثير مما هى عليه ، وأن تستبعد شعراء كبارا لم يكن لهم تأثير حاسم على الشعر الحديث ولا مشاركة مباشرة فى بنائه • ولكننى اقتنعت بعد القراءة والتفكير أن الأمور فى الأدب عموما لا يمكن أن تؤخذ بهذا التحديد الرياضى الدقيق ، وأن عددا من الشعراء الكبار قد أسهموا بغير شك فى تكوين صورة الشعر الحديث ان لم يكن بقصائدهم نفسها فبآرائهم ومواقفهم فى الفن والحياة • ولذلك يجد القارئ مثلا نماذج مختلفة من شعر أونامونو وماتشادو فى أسبانيا ، وبول فيرلين وجول سوبرفيى فى فرنسا ، وشتيفان جورجه ورلكه وهسه وكاروسا وبنسولت وكستنر فى ألمانيا ممن لايمثلون الطابع الجديد للشعر الحديث بالمعنى الدقيق • ولقد فكرت أن أضم اليهم مختارات من شعراء « الموجة الثانية » التى سبق الحديث عنها من أمثال الكسندر بلوك ووليم بتلر ييتس أو من الدائرين بشكل أو آخر فى نفس فلكهم مثل كونستانتين كافافيس اليونانى أو آندره آدى المجرى أو غيرهما من مشاهير الشعراء فى العالم السلافى والانجلو ــ سكسونى والشرقى والأفريقى • وفكرت كذلك أن أضم الى المختارات نماذج من شعراء التعبيرية وفى مقدمتهم جورج تراكل وجورج هايم ثم طرحت الفكرة جانبا ، لا لأن معظم هؤلاء الشعراء ليس لهم دور حاسم فى بناء الشعر الحديث كما يفهمه هذا الكتاب ، بل كذلك لاقتناعى بأن الكثيرين منهم يحتاجون الى دراسات مستقلة أرجو ــ ان بقى فى العين نور وفى العمر بقية ــ أن أفرغ لها أو يلتفت اليها غيرى فى المستقبل • وان الاهتمام العام بحركة الشعر الحديث فى وطننا العربى أو خارج حدوده ،

والدراسات والترجمات التي تتوالى على نحو جدير بالحمد والثناء ، لتجعلنا نطمع ألا يطول بنا الانتظار (*) ٠

ولقد فكرت أيضا أن أضم الى المختارات عددا من قصائد الشعراء في العالم الانجلوسكسوني ممن لهم تأثير لا شك فيه على الشعر الحديث ، مثل بيتس وياوند وأودن واديث سيتويل وديلان توماس وغيرهم ٠ لكنني استبعدت الفكرة كذلك راجيا أن يقوم بها من هم أقدر مني وأوثق صلة بالشعر الانجليزي والأمريكي ٠ على أنني قد خرجت عن هذه القاعدة في استثناء واحد أود أن أستأذن القارىء بشأنه فقد أوردت بعض النصوص من ت ٠ س ٠ اليوت ، لا لشهرته ولا لحبي القديم له فحسب ، بل لأنني تحدثت عنه في الكتاب بشيء قليل من التفصيل ، وأصبح من الضروري أن أورد نماذج تطبيقا لما قلته ٠ وقد أعدت نشر قصيدة « الرجال الجوف » التي كنت قد ترجمتها ونشرتها سنة ١٩٥٢ في مجلة الثقافة القاهرية كما اهتديت في سائر القصائد بالترجمة القيمة التي قام بها الأستاذ ماهر شفيق فريد وأرجو أن تجد سبيلها الى النور في وقت قريب ٠٠

وأما عن الأسس التي أقمت عليها اختياري للقصائد فأرجو ألا ينزعج القارىء اذا قلت انها لم تقم على أساس معين ! صحيح أنني راعيت فيها — باستثناء الشعراء الكبار الذين ذكرتهم والذين ينتمون الى الكلاسيكية الجديدة أو الرومانتيكية المتأخرة كما قلت — أن تكون ممثلة لبناء الشعر الحديث كما يبينه الكتاب ٠ ولكن لابد من الاعتراف بأن كل اختيار يقوم على الذوق الخاص قبل أي اعتبار آخر ، لأن كل اختيار انما هو في الواقع اختيار للنفس ٠ والحقيقة أنني لا أملك تفسيرا آخر للاكثار

(*) أود أن أنوه في هذا المجال بعدد من الكتب القيمة التي سدت فراغا كبيرا في المكتبة العربية ، راجيا أن يعتبرها القارىء مكملة لكتابي ٠ أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر « شيء من الشعر — دار الكاتب العربي بالقاهرة » للاستاذ شفيق مقار ويضم قصائد عديدة من الشعر الفرنسي اكتفيت بترجمته لها منعا للتكرار كما استعنت به في عدد من ترجماتي ، وكذلك « الحرية والحب ، مختارات من الشعر المجري » وقد نظمها شعرا الاستاذ فوزي العنتيل وظهرت في دار الكاتب العربي أيضا ، والشعر اليوناني الحديث (المكتبة الثقافية) للدكتور نعيم عطية وبه ترجمات قيمة عن الاصل لكنافيس وغيره من شعراء اليونان المحدثين ٠ كما أود أن أنوه أيضا بكتاب قيم للأستاذ أنطون غطاس كرم عن الرمزية والادب العربي الحديث ، بيروت ، دار الكشاف ١٩٤٩ الذي عني بتناول الظواهر الفنية والفلسفية التي مهدت للرمزية أو صاحبتها أكثر من عنايته بدراسة النصوص الشعرية نفسها ٠

من نصوص بعض الشعراء دون بعضهم الآخر · صحيح أن مجموعات الشعر التي بين يدي لم تسعفني في بعض الحالات · ولكن لابد من الاعتراف بأن ذوقي الشخصي هو الذي تحكم الى حد كبير في اختيار النصوص كما تحكم أيضا في عددها · ولهذا فاني أرجو ألا يفاجأ القارىء اذا لاحظ السخاء الزائد مع بعض الشعراء دون بعضهم الآخر (مثل أنجارتي الايطالي والوار الفرنسي ولوركا وألبرتي والبيخاندر الأسبان وبن وكرولوف الألمانيين) · وهناك حالة واحدة لا بد من ذكرها وهي حالة الشاعر الايطالي « أويجنيو مونتاله » الذي لم أستطع أن أورد له نصا واحدا على الرغم من اقتناعي بأهميته في الشعر الحديث · ولا يرجع السبب في هذا الى قلة النصوص التي وجدتها عنه وعن الشعر الايطالي الحديث بوجه عام فحسب ، بل لأنني لم أستطع أن أتذوق شعره على الاطلاق ! ·· وقد كان حظي مع الشعر الايطالي سيئا في مجموعه · واني لأرجو أن أعوض هذا في مستقبل الأيام ··

أما عن أسلوب الترجمة فقد كنت أطالع مع كل نص أترجمه شبح الحكمة الايطالية المعروفة : « أيها المترجم ، أيها الخائن » ! · واذا كانت الترجمة تنطوي حقا على الخيانة فلابد أن تكون ترجمة الشعر هي الخيانة العظمى · ولقد طالما سألت نفسي وأنا أعمل في هذه النصوص الى متى أضيف الى ذنوبي الكثيرة ذنب الترجمة ؟ · كنت كذلك أسألها كيف نترجم القصيدة ـ وهي كيان فني مكتف بذاته ، ونظام لغوي مرتبط بلغته ـ بغير أن ننزع منها روحها ونفقدها أهم ما يميزها من نبر وايقاع واحساس ؟ ثم أجدني أرد عليها بقولي : وكيف نعزل أنفسنا عن التجارب الشعرية عند الأمم المختلفة ، وكيف نرجو لشعرنا العربي أن ينمو ويتجدد ويستجيب لعقولنا وأذواقنا وهمومنا اذا ظل بعيدا عن التطور الهائل في الشعر العالمي الحديث ؟ وكيف نرضى أن تظل أسماء أعلامه بعيدة عن قرائنا ؟ أليس من الواجب « توصيل » هذه التجارب اليهم بأي وسيلة ، مهما كان من عجز هذه الوسيلة ؟ ··

غير أن هذه الأسباب لا ينبغي أن تخدعنا عن حقيقة لا مناص من التسليم بها ، وهي أن ترجمة الشعر مشكلة من أعقد المشكلات ، بل ينبغي أن تكون لدينا الشجاعة للاعتراف بأن الشعر لا يكاد يترجم ، وأن هذه الصعوبة تصير استحالة كلما جربنا ترجمة الشعراء الذين اصطلح على تسميتهم خطأ أو صوابا بالرمزيين ، وتبلغ هذه الاستحالة أقصاها في شعر مالارميه على وجه التخصيص ·

وأحب أن أؤكد للقارىء أننى كنت على وعى بهذا كله ، ولم أترك فرصة تفوتنى بغير أن أشير عليه بالرجوع الى الأصل كلما أمكن ذلك . ومع أننى التزمت دائما بالأمانة التامة فى نقل النصوص ، ولم أضف اليها شيئا من عندى الا وضعته بين أقواس وأشرت الى الضرورة التى ألجأتنى اليه ، فاننى أرجو القارىء أن ينظر الى هذه الترجمات كلها كتجارب ومحاولات للاقتراب من روح الأصل (لا من جسده بالطبع فكل ترجمة هى حكم عليه بالاعدام) . ولا يمكن فى نهاية الأمر أن تغنى عن الأصل بحال من الأحوال ..

ان الترجمة ضرورة نلجأ اليها اضطرارا ، مجرد جسر نعبر عليه الى الشاطىء الآخر ، وسرعان ما ننسى الجسر ومن مده بعد أن نضع أقدامنا على بر الأمان ! واذا كنا نتفق على أن الخلق الأدبى عذاب ومعاناة ، فالترجمة عذاب ومعاناة مضاعفة . انها ــ على حد تعبير شوبنهور ــ نوع من تناسخ الأرواح فلابد أن تتقمص روح المؤلف وفكره واحساسه ، ثم تنقلها فى صبر وتعاطف وحب الى جسد لغة أخرى . ولابد أن تكون لديك القدرة على الفناء فى النص الأصلى والقدرة على افناء نفسك أمامه أى على القيام بفعل صوفى حقيقى فيه الخشوع والوجد ونكران الذات . وكلما تخليت عن نفسك وأنكرتها كلما وجدتها وكسبتها كما يحدث فى كل اتحاد صوفى . وكلما قضيت الأيام والأسابيع فى البحث عن حقيقة نفسك لوجدتها فى النهاية ــ كما يقول لوثر وهو واحد من أعظم المترجمين فى كل العصور ــ كلما كانت الثمرة أحلى وأجل . فهل هناك أندر من المترجمين الصادقين فى كل جيل ؟ وهل هناك ضرورة أكثر الحاحا من أن يتجه الأدباء وحدهم الى ترجمة الأدباء ، وأن يرفع التجار والمرتزقون أيديهم عنها ؟!

هذا وقد رجعت الى كل المجموعات الشعرية التى استطعت التوصل اليها ، ولم أدخر وسعا فى الالتزام بالأصل حتى فى الحالات التى كنت أجهل فيها لغته ، وذلك مثلا فى النصوص الأسبانية التى كنت مع ذلك أستعين بمعلوماتى المتواضعة فى اللغتين اللاتينية والايطالية لأضاهيها بترجمتها فى الانجليزية أو الألمانية . أما النصوص الفرنسية فقد كنت أرجع فيها الى الأصل بطبيعة الحال ، وكان من حسن حظى أن وجدت الترجمة الألمانية الدقيقة لمعظم هذه الأصول . وأما الترجمات العربية السابقة لبعض النصوص فقد كنت أهتدى بها شاكرا جهود أصحابها ومشيرا الى التعديلات التى رأيت ادخالها عليها . وسوف يجد القارىء

بعض هذه المجموعات مثبتة فى قائمة المصادر ، وله أن يعود اليها اذا شاء ..

وأخيرا فليغفر لى قارىء الكتاب عنوانه الطموح .. وليكن شهادة وفاء للكنز المفقود ، وتحية حب لقرائنا وشعرائنا الجدد ، ورسالة أمل مفتوحة الى كل أحباب الشعر والمؤمنين برسالته الخالدة فى تنقية العالم ، وتوحيد حطامه المبعثر ، واعادته الى الكمال والخير والعدل والجمال ، ودعوته الأزلية - بصوت الغناء - الى تحرير الانسان من ذنوبه التى اقترفها على مدار التاريخ فى حق الطبيعة والحياة ، وتذكيره على الدوام بعالم المثال وبأصله الالهى النبيل (*) ..

(القاهرة) يوليه ١٩٧٠ .

عبد الغفار مكاوى

(*) أود أن أشير هنا الى أن أرقام الصفحات الموضوعة بين قوسين تشير دائما عند الكلام عن بودلير ورامبو ومالارميه الى الطبعة الفرنسية الكاملة فى مكتبة « البلياد » المشهورة ، أما الكلمات الموضوعة بين قوسين فى نصوص القصائد المترجمة فى متن الدراسة أو فى النماذج المختارة فتشير الى أنها زيادات منى لايضاح النص أو ضرورة اقتضتها طبيعة اللغة والاسلوب العربى ، وهى ضرورة لم أكن ألجأ اليها الا فى حالات نادرة ولو تركت على حالها لاستحال معها الفهم كل الاستحالة . أما عن بعض القصائد التى يجدها القارىء موزونة (مثل بعض قصائد رامبو وفيرلين وأونا مونو ولوركا وبعض الأبيات المنثورة هنا وهناك فى نصوص الجزء الاول أو الثانى) فأؤكد له أنها أفلتت منى عن غير قصد ، وأطمئنه الى أنها تتوخى الامانة الكاملة مع النص الا فى حالات نادرة لا تكاد تذكر .. وأما الشروح القليلة التى زودت بها بعض القصائد فقد لجأت لها فى حالات نادرة كذلك ، لايمانى بأن القصيدة مغامرة ينبغى أن يخوضها القارىء بنفسه :

الفصل الأول

مدخل إلى الشعر الحديث

١ ـ بين الثورة والحداثة :

ثورة الشعر الحديث هو العنوان الذى وضعته لهـــذا الكتـاب ٠ ولا شك أن كلمة « الحداثة » تحتاج الى تحديد ٠ أما الثورة فهى فى بنائه وظواهره العامة التى أرجو أن يوضحها الكتاب بشىء من التفصيل ٠

ومهما يكن اختلافنا فى تحديد معنى الحداثة فلا شك أننا سنتفق على أن هذا الكائن اللغوى الحى الذى نسميه بالقصيدة يدين لصاحبه بالوجود كما يدين للعصر الذى عاش فيه ، وللجو الفكرى والحضارى الذى تنفس هواءه ٠

فنحن عندما نتذوق القصيدة نرجع تجربتنا الجمالية الى عبقـــرية الشاعر الفردية والى شىء آخر قد نسميه روح العصر ، أو تجربتــــه وجوه العام ، شىء تأثر به هذا الشاعر كما تأثر به غيره من الشعراء المعاصرين له سواء أكان هذا التأثير سلبا أم ايجابا وسواء كان يسير فى اتجاه العصر أو فى عكس اتجاهه ٠

ان العصر الحديث بالمعنى الواســــع لهذه الكلمة قد بدأ مع بداية الثورة الصناعية باكتشاف القوى البخارية والمائية ، ومضى الانسان الحديث فى حربه المستمرة للانتصار على الطبيعة واستغلالها لمصلحته وتجريدهـا من كل أسرارها وألغازها ، حتى وصل به الى قمة القلق على حياته ومصيره مع اكتشاف الطاقة الذرية ٠

ولقد تغيرت نظرة الانسان الى الطبيعة والله كما تغيرت نظرته الى نفسه والى المجتمع البشرى فى خلال القرنين الأخيرين تغيرات كبيرة صاحبت ثوراته الصناعية والاجتماعية والدينية والعقلية أو تأثرت بها ونتجت عنهـــا ، وانعكست بالضرورة على وجدانه الفنى وظهرت فى تعبيره الشــعرى فيما يمكن أن نسميه بثورة الشعر الحديث أو ثوراته المتعددة ٠

فحين كان الناس من حوله مشغولين بالواقع الخارجى وبالسيطرة على الطبيعة ، وبناء المصانع والمدن الحديثة واستغلال الأرض وانتاج المزيد من البضائع، كان الشاعر يقف من ذلك موقف المؤيد حينا أو المعارض فى معظم الاحيان ، فيمجد التغيير السياسى والاجتماعى مرة أو ينصرف الى تأمل ذاته واستكشاف عالمها الباطن المستتر فى اللاشعور أو الرمز أو الاسطورة مرات ٠ وكل من ينظر الى تطور الفكر والحضارة فى المائة والخمسين سنة الاخيرة لا بد أن يلاحظ مدى التغيير وعمق الاكتشافات التى تمت فى هذين المجالين فى وقت واحد :

فى مجال المجتمع والطبيعة ، وفى مجال النفس والواقع الداخلى ٠٠

وطبيعى أن هذا التطور فى اكتشاف العالم الباطن قد سار فى تيارات معقدة ، وأنه كان يختلف فى أوربا وأمريكا من حيث العصر والمزاج والحركة الأدبية التى يرتبط بها هذا الشاعر أو ذاك ٠ ولكن هذا التطور أو هذه الثورة كانت تسير فى حلقات متتابعة ينبع أحدها من الآخر ، فالرومانتيكية كانت كامنة فى الكلاسيكية التى أرادت أن تبعث القديم وتطوره ،والرمزية هى ذروة النضوج التى وصلت اليها الرومانتيكية المزدهرة فى انجلترا وفرنسا وألمانيا ، والواقعية كانت رد فعل للرمزية على اختلاف أشكالها واتجاهاتها ٠

والشاعر ــ الذى خلع عن نفسه صفة الناظم الى الأبد ! يحاول فى أثناء هذا كله أن يكتشف مجاهل نفسه وعالمه الباطن كما يكتشف لغتــه ويعيد بناءها لتكون قادرة على الايحاء بعالمه الجديد ٠ صحيح أن هـــذه التيارات والمدارس تختلف فيما بينها باختلاف البلاد والطبائع الفردية ، كما أن لكل منها خصائصه المعقدة المتمايزة ، وشعراءه المختلفين عن بعضهم البعض أشد الاختلاف ، الا أننا نستطيع أن نقول بوجه عام ان حـــركة اكتشاف الواقع الخارجى التى كادت تصـــل الى نهايتها ــ على الأقل من ناحية السطح والظاهر ــ لم تستطع فى مجال الواقع الداخلى أن تنتهى من

اكتشاف عالم اللاشعور أو « افريقيا الباطنة » كما يسميه الكاتب الالماني « جان باول » (*) .

ولعل الاقرب الى الصواب أن نقول أن كل محاولات الاكتشاف الجريئة التي يقوم بها الشعراء منذ قرن ونصف قرن لم تزد « افريقياهم » هذه الا سوادا وكثافة في الوقت الذي فرغ فيه زملاؤهم الجغرافيون من اكتشاف افريقيا من زمن طويل ، حتى لم يعد أحد يجرؤ اليوم على تسميتها بالقارة السوداء .

٢ـ نشاز وشذوذ :

الصورة التي يقدمها لنا الشعر الحديث صورة جذابة بقدر ما هي محيرة . انها تزخر بالالغاز والرموز والمفارقات . ولكنها تحفل كذلك بشخصيات لا يمكن تجاهلها ، ونماذج لا يمكن الشك في روعتها وأصالتها وانتاج مثير خصب يدل على أن الشعر الحديث والمعاصر لا يقل شأنا عن الفلسفة أو الرواية أو المسرح أو الفنون التشكيلية في قدرته على التعبير عن روح عصرنا ومشكلاته وأزماته . ولو تأملنا مثلا انتاج الشعراء الألمان ابتداء من رلكه في مرحلته المتأخرة الى شاعر التعبيرية تراكل ، أو الشعراء الفرنسيين من أبوللينير الى سانجون بيرس ورينيه شار ، أو الاسبان من جارثيا لوركا الى جيان ، أو الايطاليين من بالاتسيسكي الى أنجارتي ، أو الانجليز من ييتس الى اليوت ، لاقتنعنا بأهميته وخطورته ، وسحره وغموضه ، وتعقيده وطرافته في آن واحد . ان القارىء يدخل معهم في تجربة تضع يده ـ ربما عن غير قصد منه ـ على روح هذا الشعر وطابعه المميز . فهو يؤخذ بغموضه بقدر ما يحار في فهمه . وهو ينجذب نحوه بقدر ما يصدم فيه . والسحر الذي ينبعث من كلماته الحافلة بالاسرار يأسره ويفرض نفسه عليه ، ولكنه يضله في متاهاته ويقطع عليه كل طريق للفهم أو المشاركة أو التذوق بمعناه القديم . وليأذن لنا القارىء منذ البداية أن نسمي هذا المزيج من الغموض والسحر تسمية نستعيرها من لغة الموسيقى فنصفه « بالنشاز » . فان سأل . وما معنى النشاز في هذا المقام ! قلنا

(*) راجع في هذا « القصيدة نفسها » ١٥٠ قصيدة أوروبية ، نشره ستانلي برنشو ، مجموعة كتب بنجوين ، ١٩٦٠ ـ المقدمة ..

Burnshaw, St. (Editor), The Poem itself, 150 European Poems, translated and analysed, London, 1960.

لعله نوع من التوتر يميل الى القلق والاضطراب أكثر مما يميل الى الراحة والتجانس والاطمئنان · ولعله كذلك أن يكون طابع الفنون الحديثة وهدفها بوجه عام · ومن أوضح ما يدل عليه هذه العبارة التى يقولها الموسيقى الأشهر ايجور سترافتسكى فى كتابه عن « فن الموسيقى(١٩٤٨)» « ما من شىء يلزمنا بالتفتيش عن المتعة فى الهدوء وحده · فالامثلة تتراكم منذ أكثر من قرن من الزمان لتقديم أسلوب استقل فيه النشاز بنفسه تمام الاستقلال وأصبح شيئا فى ذاته · وهكذا اتفق أنه لا يمهد لشىء ولا يعلن عن شىء · فليس النشاز دليلا على الاضطراب ولا التناغم ضمانا للنظام واليقين » ·

هل تصدق عبارة سترافتسكى كذلك على الشعر الحديث ! هذا ما سوف تحاول الصفحات القادمة الاجابة عليه · فغموض الشعر الحديث غموض متعمد مع سبق الاصرار · ولقد قال أمام هذا الشاعر ورائده بودلير : « ان فى تعذر الفهم نوعا من المجد » · وشاعر آخر من أبرز ممثلى هذا الشعر مثل « جو تفريد بن » يقول : « ان الشعر هو الارتفاع بالامور الحاسمة الى لغة المستحيل على الفهم ، والفناء الكلى فى أشياء تستحق ألا يقتنع بها أحد » · ويخاطب سان ــ جون ــ بيرس الشاعر فيقول بلغته الصوفية الفياضة بالوجد والحماس : « يا صاحب اللغة المزدوجة بين أشياء متطرفة فى الازدواج ، يا من تمثل الصراع بين كل ما يعيش فى الصراع ، وتتكلم بعديد المعانى كانسان ضل فى الكفاح بين الاجنحة والاشواك ! · ويعود الشاعر الايطالى مونتاله فيقول : « لو كانت مشكلة الشعر هى أن يكون صاحبه مفهوما لما كتب أحد بيتا واحدا من الشعر » !

لا مناص اذن من أن يعود القارىء عينيه على الظلام الذى يحيط بهذا الشعر · لا مفر من أن يدرك منذ البداية أنه شعر يبتعد بقدر ما يستطيع عن نقل المعنى الواضح والتعبير عن المضمون الذى لا خلاف حوله · ان القصيدة الجديدة تريد أن تكون شيئا مكتفيا بذاته ، كيانا يشع دلالات عديدة ، نسيجا من عناصر متوترة ، ميدانا تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالايحاء على طبقات من النفس لا صلة لها بالعقل ــ سابقة عليه أو متجاوزة له ــ ، وتمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشيع فيها الرعشة والرفيف ·

ولا يقتصر هذا التوتر أو هذا النشاز فى القصيدة الحديثة على هذا · انه يتجلى كذلك من ناحية أخرى · فالقصيدة تجمع فى الغالب بين عالمين متعارضين ، وتبدو كالوجه الواحد الذى يضم ملامح متباينة ، فهناك ملامح

تنحدر من أصول صوفية أو طقوسية أو مرتبطة بعبادات الاسرار ، تقابلها فى الجانب الآخر ملامح النزعة العقلانية الحادة ، والعبارة البالغة البساطة ذات المضمون المركب المعقد البالغ التعقيد ، والدقة والتحديد مع العبثيـــة والاستحالة ، والبواعث والاغراض التافهة الضئيلة الشأن فى أسلوب فوار بالحركة والعنف · وقد تكون هذه جميعا أنواعا من التوتر الشكلى ،لايقصد بها الى أبعد من الشكل · ولكنها تترك أثرها على المعنى والمضمون وتظهـر فيهما بصورة أو بأخرى ·

والقصيدة الحديثة حين تلمس الواقع أو جوانب منه فى البشر أو فى الاشياء ، لا تتناوله تناولا وصفيا ولا تقف منه موقفها من شىء مألوف فى الرؤية أو الشعور ، بل تنقله الى صعيد المذهل غير المألوف ، كما تشوهه وتغير به ، اذا صحت هذه الكلمة التى شاعت فى السنوات الاخيرة ·ولذلك يستحيل أن تقاس بما نصفه عادة بأنه الواقع ، بل هى لا تريد ذلك مهما وجدنا فيها من أجزاء الواقع أو بقاياه ، لأنها لا تلجأ اليها الا كوســـيلة للانطلاق الى آفاقها الحرة · ان الواقع فى هذه القصيدة قد تخلص من نظامه المكانى والزمنى والموضوعى والنفسى ، كما تحرر من تلك التفـــرقة التى لا نستغنى عنها فى توجيه نظرتنا العادية الى الامور ، وأعنى بها التفرقـة بين الجميل والقبيح ، والقريب والبعيد ، والنور والظل ، والألم والفرح ، والأرض والسماء ·

كان المفهوم الذى حددته الرمانتيكية للشعر (وان كان من الخطأ تعميم هذا المفهوم) هو أنه لغة الوجدان ، والتعبير عن الذات الفردية · وكلمة الوجدان هنا تعنى الرجوع الى المألوف ، والسكون الى وطن النفس الذى يشترك فيه أكثر الناس انفرادا مع كل من يشـــعر ويحس · ولكن القصيدة الجديدة تحس بالغربة أعمق احساس ، وتنفر من اللجوء الى هذا الوطن الساكن المطمئن · انها تبتعد عن « الانسانية » أو «البشرية » بمعناهما المصطلح عليه ، وتصرف النظر عن التجربة والعاطفة ، بل تذهب فى كثير من الاحيان الى البعد عن ذات الشاعر نفسه · لم يعـــد هـــذا الشاعر يشارك فى قصيدته مشاركة الذات الفردية أو الشخصية ، بل مشاركة عقل مبدع ، وصانع لغة ، وفنان يجرب خياله المتسلط أو نظرتـه غير الواقعية على مادة فقيرة من المعنى ، عرضت له كيفما اتفق · ولا يعنى هذا بالضرورة أن قصيدة من هذا النوع لا توقظ سحر النفس المكنون أولا تنبع منه ، بل معناه أنها أصبحت شيئا آخر يختلف عما نسميه بالقصيدة الوجدانية ، وانها تستخدم لغة أخرى غير اللغة التى اصلحنا على وصفهـــا

بلغة الوجدان . لقد أصبحت لحنا متعدد الأصوات والانغام وصورة مطلقة من الذاتية المحضة الخالصة التى لا يمكن تجزئتها الى قيم شعورية مفردة . يقول جوتفريدبن ، وهو أحد السحرة الكبار فى معبد الشعر الحديث : « الوجدان ؟ اننى لا أملك شيئا منه » . وهو كغيره لا يكاد يجد أثرا لنعومة الوجدان أو رخاوة العاطفة حتى يقطعه بسكين العقل ، ويمزقه بالكلمات القاسية الناشزة .

باستطاعتنا اذا أن نتحدث عن نزعة درامية عدوانية فى الشعر الحديث . انها تكمن فى العلاقة بين الموضوعات أو البواعث (الموتيفات) التى تتقابل تقابل الاضداد بدلا من أن تتصل وتتلاقى بنظام واطراد . وهى تكمن كذلك فى العلاقة القائمة بين هذه الموضوعات والبواعث وبين الأسلوب القلق الذى يفرق ما وسعته التفرقة بين الدلالات والمدلولات . ولكن هذه النزعة الدرامية العدوانية تحدد كذلك العلاقة بين القصيدة والقارىء . فكثيرا ما تصدم القصيدة قارئها فيشعر أنه يتلقى منها الانذار بالخطر بدلا من أن ينعم بالامان ! صحيح أن لغة الشعر كانت وستظل على الدوام مختلفة عن لغة التفاهم العادية وأنها لم تكن ولن تكون مجرد وسيلة للنقل والتوصيل . لقد كان الفارق بين اللغتين ــ باستثناء حالات قليلة نجدها فى شعر دانتى الايطالى أو جونجورا الاسبانى ــ يتسم بالتدرج والاعتدال بوجه عام . وفجأة اختل الميزان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فتأكد الفارق الحاسم بين لغة الشعر ولغة الكلام، واتضح التوتر الهائل بينهما ، وجاءت المعانى والمضمونات الغامضة المظلمة فزادت الهوة اتساعا ، وأثارت دوامة الحيرة والبلبلة التى مازالت تتسع حتى اليوم .

أصبحت الكلمات المألوفة ترد بمعان غير مألوفة . والاصطلاحات العلمية الموغلة فى التخصص تمتلىء بشحنة شاعرية ، وتركيب العبارة يفقد ترتيبه العضوى أو ينكمش أحيانا الى جمل أو كلمات اسمية توضع الى جانب بعضها البعض .

والتشبيه والاستعارة ، وهما من أقدم الوسائل التى لجأ اليها الشعر فى كل البلاد والعصور ، تتغير وظيفتهما فيستخدمهما الشاعر بطريقة جديدة تتحاشى عنصر التشبيه الطبيعى أو تفرض على الاشياء وحدة غير واقعية لا تتفق مع المنطق والطبيعة .

أصبحت البنية اللغوية المتحركة والتتابع النغمى والايقاعى المتحرر من المعنى أهدافا تقصد لذاتها كما حدث فى فن الرسم الحديث والمعاصر

عنـدما استقل اللون والشـكل بنفسهما وأزاحا الموضـــوع والشىء أو استبعداهما كل الاستبعاد • ولذلك لم يعد من الممكن أن تفهم القصـيدة من مضمون عباراتها ، لأن مضمونها الحقيقى يكمن فى « درامية » القـوى الشكلية التى تتحكم فيها من الخارج أو من الداخل • مثل هذه القصيدة تجذب القارىء أو المستمع ولكنها تحيره وتصدمه • انها تستخدم اللغـة بطبيعة الحال ولكنها لغة لا توصل لقارئها موضوعا ولا تنقل اليه معنى •

لا غرابة اذن فى أن يوصف الشعر الذى يحتوى على مثل هذه الظواهر بأنه نشاز • ولكنه يتصف كذلك بالشذوذ والخروج على المألوف • يشهد بهذا أن صفة المفاجأة أو الغرابة قد أصبحت من المفهومات الرئيسية التى تتردد فى كتابات نقاده المعاصرين • والحق أن من يروم المفاجأة بالوسائل غير المألوفة يضطر للجوء الى وسائل شاذة • والشذوذ كلمة خطيرة لا يرتاح اليها الانسان فى الشعر ولا فى غير الشعر • فهو يوحى بوجود قيم ثابتة تعلو على الزمان والمكان بينما الواقع يؤكد أن ما يصفه عصر بالشذوذ قد يتخذ منه عصر تال معياراً له ، أى أن القيمة التى يستهجنها زمن قد يتقبلها زمن آخر • ولكن هذا الكلام لا يصدق على الشعر الذى نتحدث عنه ، بل لا يصدق على رواده الفرنسيين الأوائل • فما زال شعر رامبو ومالارميه بعيدا عن تذوق الجانب الأكبر من جمهور القراء ، على الرغم من كثرة ماكتب ويكتب عنهما ، كما ان استحالة تمثل الشعر الحديث من أهم الصفات التى تنسحب أيضا على شعر المعاصرين •

ونحب أن نؤكد هنا أن استخدامنا لكلمة الشذوذ فى الحكم عـلى الشعر الحديث لا يعنى أنه شعر مرضى أو منحل ، ولا يعنى أننا نصدر عليه حكما أخلاقيا ، ولكننا نقصد منه الكشف عن ظواهره التى تميزه عن الشعر القديم • فاذا وصفنا مثلا احدى قصائد جوته أو هوفمنستال بأنها سوية فانما نقصد بذلك وصف الحالة النفسية أو الشعورية التى تقدر على فهم هذه القصيدة • صحيح ان بعض المتحمسين للشعر الحديث يحاولون أن يحموه من ضيق الأفق البرجوازى أو الذوق المدرسى والتقليدى ولكنهم بهذا يثبتون عدم نضجهم ويخطئون فى ادراك الباعث الحقيقى على مثل هذا الشعر ، بل ويؤكدون جهلهم بتطور الشعر الاوروبى على مـــدى ثلاثين قرنا • ليس الشعر الحديث ولا الفن الحديث فى حاجـة للوقوف منهما موقف الانبهار أو الانكار • انهما ظاهرتان راسختان من ظواهـــر العصر الحاضر ومن حقهما أن نعرفهما ونقدرهما عن وعى وتبصر • ومن حق القارىء أيضا أن يستمد مقاييسه وقيمه فى الحكم والتذوق من الشعر

القديم الذى تعود عليه ، وليس لنا أن نلومه على ذلك ٠ واذا كنا نتحاشى تطبيق هذه القيم والمقاييس فى حكمنا على الشعر الحديث ، فان هـــذا لا يمنعنا من الاستعانة بها فى الوصف والمعرفة ٠ والوصف والمعرفــة ممكنان حتى فى مثل هذا الشعر الذى لا ينتظر من القارىء أن يفهمه ، لأنه كما يقول اليوت ، لا يحتوى على أى معنى يرضى عادة من عادات القارىء ٠ ذلك لأن بعض الشعراء ، كما يقول اليوت أيضا ، يشعرون بالقلق والضيق ازاء هذا المعنى لأنه يبدو لهم شيئا سطحيا ، وهم يرون ان امكانيـــات العمق أو الحدة الشاعرية يمكن أن تأتى من انصراف الشاعر عن المعنى والشعر الحديث قابل بغير شك لأن يوصف ويعرف ، مهما سمح لنفســه بأقصى درجات الحرية ٠ صحيح ان الناقد أو القارىء لن يفهم منه كثيرا ، بل ان قدرة الشاعر نفسه على فهم قصيدته محدودة الى أقصى درجة ٠ ولكن القارىء سيعرف على الأقل أنه شعر متحرر ، وسيحاول أن يتبين مظاهر هذه الحرية التى برزت من قبل وصفه بالشذوذ أو النشاز ٠وسيقرر بعد قراءة العديد من نماذجه الصالحة أن صعوبة فهمه أو استحالته فى أغلب الاحيان طابع مميز فيه وعلامة دالة على أسلوبه ٠ وقد يستطيع كذلك أن يتبين بعض علاماته الاخرى المميزة ، اذا حاول أن يضعه فى سياق التطور التاريخى ، ويستكشف أسرار صنعته ويدرك العوامل المشتركة بين مختلف الشعراء المحدثين والمعاصرين فى اللغة والبناء والاداء ٠ ولا بد أن كثـرة المعانى التى تشع من القصيدة الواحدة ستربكه وتحيره ، ولكنه سيعرف فى النهاية أن تعدد المعانى فى القصيدة وقابليتها لامكانات التفســـير المختلفة المفتوحة من أهم خصائص الشعر الحديث ٠

٣ ـ مقولات سلبية :

لا بد لدارس الشعر الحديث أن يبحث عن المقولات التى يصــفه بها ولا مناص من القيام بهذه المهمة التى يؤكدها النقد كله ، ولا مناص أيضا من القول بأن هذه المقولات فى مجموعها مقولات سلبية ٠ وينبغى أن نؤكد ما قررناه من قبل من اننا نستخدم هذه المقولات للفهم والتعريف ، لا للتقييم واصدار الأحكام ٠ ووصفنا لها بالسلبية لا يعنى بطبيعة الحال أننا ندين الشعر الحديث أو نوجه اليه الاتهام ٠ فاقصى ما يطمح اليه الدارس هو أن يعرف طبيعة هذا الشعر ويضعه فى موضعه التاريخى الصحيح ٠ بل ان موقف التعريف لا التقييم هو نفسه جزء من العملية التاريخية الشاملة التى تحرر بها الشعر الحديث من القديم ٠

لقد أدى التغيير الذى طرأ على الشعر فى القرن التاسع عشر الى تغيير مماثل فى مفهوم الآداب ونظريات النقد • كان الشعر حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر وربما بعد ذلك بفترة غير قصيرة ، يعيش بأكمله فى اطار المجتمع أو فى حماه • فالناس ينتظرون منه أن يكون تعبيرا أو تشكيلا مثاليا للمواقف والمشاعر العادية ، وعزاء شافيا للآلام والجراح مهما تناول من موضوعات مخيفة أو قاسية • وكان الشعر نوعا من الأنواع الأدبية لا يفكر أحد فى تقديمه عليها أو تفضيله عنها • ثم وجد الشعراء أنفسهم فى مواجهة مجتمع مشغول بمطالبه الاقتصادية وتأمين حياته المادية ، وتقدم علمى يجاهد فى تجريد العالم من أسراره وألغازه • فكانت صرخات الاحتجاج التى أطلقها على المجتمع والجماهير التى فقدت الاحساس بروح الشعر • وكان أن انشق على التراث ، وأصبح شذوذ الشاعر تبريرا لأصالة الشعر ، وصار الأدب لغة العذاب المتصل الذى يدور ويدور حول نفسه فلا يسعى الى النجاة والخلاص بقدر ما يسعى الى الكلمة المعبرة عن عذاب الوجدان • وأصبح الشعر هو أسمى مظاهر الادب وأنقاها ، بل لقد وقف من بقية الانواع الأدبية موقف المعارضة ، وأعطى لنفسه الحرية المطلقة فى التعبير عن كل ما يوحى به الخيال القادر المتسلط ، والتغلغل المستمر فى الحياة الباطنة وأعماق اللاشعور ، واللعب بفكرة الوجود الخالى من كل حقيقة متعالية •وانعكس هذا التحول على اللغةالتى يستخدمها النقاد والشعراء أنفسهم فى كلامهم عن الشعر •

كان نقاد الشعر القديم وشعراؤه يحكمون على القصيدة من مضمونها ويصفونها بما يمكن تسميته بالمقولات الايجابية • ولو نظرنا فى تعليقات جوته مثلا على بعض قصائده أو قصائد غيره من الشعراء لوجدنا مثل هذه الاحكام : متعة ، فرح ، توافق سعيد ، وكل ما خاطر به الشاعر يخضع لمعيار محكم مقنن • الكارثة تستحيل الى نعمة ، العادى والدنىء يسمو ويرتفع • وفضيلة الادب أنه يعلم الناس أن حالة الانسان أو وجوده شىء محبب مرغوب فيه • فهو ينطوى على « مرح داخلى » ، « ونظرة سعيدة وموفقة الى الواقع » وهو يرتفع بالفردى الى المستوى البشرى العام أما الأوصاف الشكلية فنجد منها :

الدلالة الفنية للكلمة ، اللغة المتزنة المتماسكة التى « تسير بحرص ودقة وتأن » ،

« وتنتقى الكلمة الصحيحة وتتحاشى المعانى الجانبية » •

وأحكام شيلر لا تخرج كذلك عن هذا الاطار ، فالقصيدة عنده تضفى النبل وتخلع على الانفعال ثوب الكبرياء ، انها « تكوين مثالى للموضوع الذى تتناوله ، بغيره لا تستحق أن تسمى قصيدة » ، وهى تتلافى«الاغراب» والشذوذ الذى ينافى « العام المثالى » ، وكمالها مستمد من روح مرحة صافية ، وشكلها الجميل من « اتصال السياق » • وطبيعى أن مثل هذه الاوصاف الايجابية تستدعى أضدادها من الاوصاف السلبية • ولكن الشعر القديم لم يكن يستخدم هذه الاوصاف السلبية الا للاتهام أو الازراء بما يخالف معاييره وأحكامه ، كأن يقول مثلا ان القصيدة شذرة ناقصة ، أو غامضة مضطربة ، أو مجرد حشد للصور ، أو ليل مظلم (بدلا من أن تكون نورا يضيء) ، أو أحلام مختلطة مترنحة أو نسيج مهزوز (كما يقول الشاعر والناقد النمسوى جريلبارزر فى بعض أحكامه) •

وهناك نوع آخر من المقولات السلبية يستخدمه أصحابه استخداما ينصب على الشكل أكثر مما ينصب على المضمون • فالشاعر الكاتب الرومانتيكى الالمانى الشهير نوفاليس (١٧٧٢ - ١٨٠١) يطبق هذا النوع فى شذراته المشهورة التى احتوت على تأملات قيمة عن الشعر تطبيقا يميل الى الوصف والاطراء ويبتعد عن اللوم والاتهام وابراز العيوب • ان الشعر عنده يقوم على « الانتاج العرضى المقصود » ، ويصور ما يقوله فى « تسلسل عرضى حر » • وكلما كانت القصيدة شخصية وكلما زاد ارتباطها بالمكان والزمان ، كلما اقتربت من مركز الشعر » (ولنلاحظ هنا أن الزمانية والمكانية أو المحلية كانتا تعدان فى النقد القديم من المآخذ التى تحد من آفاق الأدب عامة •) ••

واذا انتقلنا الى شاعر مثل لوتريمو (١٨٤٦ ـ ١٨٧٠) وجدنا المقولات السلبية تتراكم عنده بشكل ملحوظ • فقد تنبأ فى سنة ١٨٧٠ بالصورة التى سيكون عليها الأدب من بعده • صحيح أن هذه الصورة تبدو أشبه بالتحذير ودق نواقيس الخطر ، وان كان من المتعذر أن يستقر الانسان على تفسير لما يقوله هذا الفوضوى العظيم الذى ظل يغير الأقنعة على الدوام • ولكن المدهش حقا أن هذا الشاعر الذى ساهم مساهمة كبيرة فى التمهيد للشعر من بعده ، قد عرف كيف يحدد خصائصه الأساسية تحديدا صادقا يدل على بعد النظر ، ويجعلنا نشك فيما يقال من أنه أراد أن يوقف تطور الشعر على هذا النحو الذى صوره ، أو يحملنا على الأقل على عدم الاكتراث • ولننظر الآن الى بعض هذه الخصائص والملامح التى حددها • سنجد بينها مثل هذه التعبيرات : القلق • الاضطراب • اهدار

القيم · السخرية المرة · غلبة الاستثناء والشذوذ · الغموض · الخيال الجامح · الكآبة والظلام · التمزق بين الاضداد المتطرفة · الميل الى العدم · ثم تأتى هذه الكلمة بين غيرها من عديد الكلمات : النشر (بمعنى نشر الخشب !) ··

ونحن نجد هذه الكلمة الأخيرة (scies) فى مواضع أخرى كثيرة ، فى الشعر والفن التشكيلى على السواء · فالسطر الأول من قصيدة « لالوار » بعنوان « النشر » (وتجدها بين مختارات هذا الكتاب) ، يقول ضمن ما يقوله من صور الدمار والتحطيم :

هناك كان الباب كالمنشار ··· الخ ·

وكثير من لوحات بيكاسو تصور المنشار أو تكتفى بتصوير أسنانه التى تخترق مساحات هندسية وحسب، دون أن تكون هناك ضرورة يفرضها الموضوع الذى يصوره · وبعضها الآخر يصور أوتار قيثارة فى تكوينات أشبه بالمناشير · ولا يجوز أن نتكهن هنا بأى تأثر أو تأثير متبادل بين الشاعر والرسام · وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن ظهور رمز المنشار هذا على فترات زمنية متباعدة انما يدل على ما أشرنا اليه فى الصفحات السابقة من وحدة البناء التى تغلب على الأدب والفن الحديث والشعر بوجه خاص ابتداء من النصف الثانى من القرن التاسع عشر ··

ونستطيع أن نستطرد فى ذكر بعض الاصطلاحات والأوصاف المميزة لطابع الشعر الحديث مما يكتب عنه فى اللغات الانجليزية والفرنسية والاسبانية والالمانية · فمن هذه الاصطلاحات التى تستخدم كما قدمنا للوصف لا لاصدار الاحكام أو توجيه اللوم والاتهام نذكر على سبيل المثال لا الحصر : الضياع · تبديد العادى والمألوف · النظام المفقود ، التفكك· الاقتطاف · العكس · أسلوب الرص والتجاور (أى رص الكلمات والمعانى بجانب بعضها البعض دون ضرورة منطقية أو معنوية أو لغوية) · الشعر المجرد من الشاعرية ··التحطيم والتفتيت · الصور القاطعة · المفاجأة الضارية · الازاحة · الاغراب · احداث الصدمات ··· الخ · وأخيرا نورد هذه العبارة للناقد الاسبانى داماسو ألونسو :

« ليس هناك وسيلة لتسمية فننا الا بالتصورات والمفهومات السالبة » ··

ولقد كتب ألونسو هذه العبارة فى سنة ١٩٣٢ ، واستطاع هو وغيره أن يكرروها بعد ذلك فى سنة ١٩٥٤ دون حاجة الى تغيير ··

من الأمانة العلمية اذاً أن نستخدم هـذه المفهومات فى حديثنا عن الشعر الحديث · ومع ذلك فالأمر لا يخلو من وجود مفهومات واصطلاحات أخرى ··

فالشـاعر فيرلين يصف أشـعار رامبو بأنها « فرجيلية » · ولكن أشـعار راسين يصدق عليها هذا الوصف أيضـا · ولعـل هذا الوصف الايجابى من جانب فيرلين لم يقصد به الا أن يكون محاولة غامضة للتقريب بين الشاعرين ، ولعله لا يريد أن يصف أشعار رامبو وصفا دقيقا بقدر ما يريد أن يلمح للنشاز الملحوظ فى موضوعاته وقاموسه اللغوى · ومن النقاد الفرنسيين من يتحدث عن شعر الوار فيذكر جماله المتميز · ولكن هذه القيمة الايجابية تقف وحدها بين طائفة من القيم السلبية التى يضفيها الناقد عليه وتميز جمال هذا الشعر قبل غيرها من القيم · ولا يقتصر هذا على نقاد الأدب وحدهم ، اذ نصادفه كثيرا عند عدد من نقاد الفن الحديث · فهم يصـفون رقبة يرسمها بيكاسو بأنها « أنيقة » · وقد يصـدق عليها هذا الوصف · ولكنه لا يصدق على الطابع المميز الذى جعل لها هذه الأناقة وأعنى به أنها تكوين غير واقعى صرف ، ليس فيه أثر من الشكل البشرى المألوف · ولكن لماذا لا يتشجع أحد من النقاد فيذكر لنا هـذه القيمة أو المقولة السلبية فى وصفه لأناقة تلك الرقبة التى لم يبق هناك شبه بينها وبين رقبة الانسان ؟ ··

ان السؤال يفرض نفسه أيضا فى مجال الشـعر · فلماذا تصف المقولات السلبية هذا الشعر بأدق مما تصفه المقولات الايجابية ؟ ··

هل سبقنا كل هؤلاء الشعراء بمراحل بحيث لم يعد فى مقدور أية فكرة أو تعريف ايجابى أن يلحق بهم مما اضـطرنا الى اسـتخدام الأفكار والتعريفات السلبية فى الكلام عنهم ؟ هل معنى هذا أن الشعر الحديث ــ وهو الغرض الذى أشرنا اليه من قبل ــ يستعصى على التمثل أو التذوق ، وان هذا هو أحد خصائصه المميزة ؟ ان هذه الأسئلة تنصب على التحديد التاريخى لهذا الشعر ، أى تتعلق بمستقبله · والسؤال عن المسـتقبل لا يدخل فى نطاق العلم · وقد تصدق كل الأسئلة ، ولكننا لن نستطيع أن نقطع فيها على وجه اليقين · والشيء الوحيد الذى يمكننا أن نؤكده هو شذوذ هذا الشعر ، أى خروجه عن المألوف · ومن هذه الحقيقة نستخلص نتيجة ضرورية ، وهى أننا ملزومون بمعرفة عناصر هـذا الشذوذ معرفة دقيقة ، لكى يحق لنا بعد ذلك أن نستخدم القصورات والمقولات السلبية التى قلنا انها تفرض نفسها على قراء الشعر الحديث ··

مقدمات نظرية فى القرن الثامن عشر

١ ـ روسو وديدرو :

يلاحظ المتأمل للفكر الأوروبى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بعض الظواهر التى يمكن اعتبارها مقدمات مهدت للشعر الحديث والمعاصر • وسنكتفى فى الصفحات المقبلة بتوضيح هذه الظواهر عند روسو (١٧١٢ ـ ١٧٧٨) وديدرو (١٧١٣ ـ ١٧٨٤) ••

ولا يعنينا فى هذا المجال أن نتحدث عن روسو المشرع للدولة والمجتمع ، ولا عن روسو الذى أسكرته الطبيعة النقية العذراء فأخذ يتغنى بفضائلها بعاطفة الأنبياء واخلاص المصلحين • ولن تمس هذا الجانب الهام من تفكيره الا بقدر ما يتصل بأحد طرفى التوتر والصراع الذى يسرى فى كل أعماله ، وأقصد به الصراع بين حدة العقل وفورةالانفعال ، بين التفكير المنطقى المحكم والخضوع لمثاليات العاطفة ـ وهو صراع يمكن أن نرى فيه مظهرا من مظاهر النشاز الذى يطبع التفكير والأدب والفن الحديث بطابعه•

ومع ذلك فهناك ملامح أخرى من تفكير روسو تبرز أهميته فى هذا المقام • فالمعروف أنه وريث أكثر من تراث • ولكن يبدو أنها لا تلزمه ولا تخدم هدفه • فأعجب ما فى روسو أنه يريد أن يقف وحيدا وحدة تامة فى مواجهة نفسه ومواجهة الطبيعة • وهذه الارادة هى الشىء الجديد الفريد فيه • انه يقف فى نقطة الصفر من التاريخ ، كأنما يريد أن يبدأ

من العدم . وهو بمشروعاته التى يضعها للدولة والمجتمع والحياة يجرد التاريخ من قيمته ، بل يعتبر أن دخولهـا فى الظروف التاريخية تزييف وافساد لها . ولذلك كان موقفه الفردى المطلق تجسيدا لأول شكل حاسم من أشكال الخروج على التراث ، كما كان فى نفس الوقت خروجا على البيئة المحيطة به وانشقاقا عليها ..

تعود الكتاب أن ينظروا الى روســو نظرتهم الى مريض نفسى ، بل ان بعضهم يعتبره أنموذجا كلاسيكيا على جنون الاضطهاد .. ولكننا نعلم أن هذه الأحكام النفسية لا تكفى دائما لتفســير الأعمال الفنية والأدبية ، بل انها فى بعض الأحيان تفسدها وتجنى عليها . فهى لا تفسر فى حالتنا هذه سبب اعجاب الناس بشذوذ روسو ووحدته وتفرده اعجابا لم ينقطع الى اليوم . صحيح أن هناك ظواهر مرضية لا يمكن انكارها فى شخصية روسو ، وصحيح أنها ساعدت على توسيع الهوة التى فصلته عن مجتمعه وتراثه ، وصورت لذاته المطلقة الوحيدة أنه العبقرى الذى لا يفهمه أحد . ولكن هذه الظواهر أو التجارب النفسية قد التقت مع تجربة العصر كله ، وهى تجربة ترتفع فوق الذوات والأشخاص . والمهم أننا نجد عند روسو نوعا من التفسير الذاتى الذى سنجده عند عدد غير قليل من شعراء القرن التالى له ، وهو تفسير الشذوذ بأنه الضمان الاكيد لرسالة المفكر والأديب والاقتناع بالصراع الضرورى والشقاق المحتوم بين الذات والعالم اقتناعـا يجعل روسو وأتباعه يقولون : « أحب الى أن أكون مكروها من الناس على أن أكون عاديا مثلهم » . بل انهم ليجعلون من هذا القول قاعدة لسلوكهم وحياتهم . ان الذات التى لا يريد أن يفهمها أحد تتعذب بالاحتقار الذى تسببه لنفسها من الناس والمجتمع ، كما تتعذب بالانطواء فى عالمها الباطن الوحيد ، وترى فى ذلك آية العزة والكبرياء . بل انها لتجد فى هـــذا الاحتقار دليلا على رفعتها . ولقد عبر الشاعر فرلين عن هذا كله حين أطلق على نفسه وأصدقائه كلمته المشهورة « شعراء ملعونون » .

استطاع روسو فى أحد أعماله المتأخرة (أحلام متجول وحيد) أن يعبر عما يمكن أن نسميه حالة يقين وجودى سابقة على مرحلة العقل . ومضمون هذه الحالة أشبه بضباب الحلم الذى يتسرب من الزمن الميكانيكى الى الزمن الباطن الذى لا يفرق بين الماضى والحاضر ، والخيال والواقع ، والفوضى والنظام . والحق أن اكتشاف الزمن الباطن (أو الديمومة النفسية التى طالما تحدث عنها برجسون) ليس شيئا جديدا . ولكن الجديد عند

روسو هو هذا الحماس الشاعرى الذى يصفه به ويصوره جزءا من الذات الوحيدة المعادية للبيئة والمجتمع • وهو شيء سيكون له أكبر الأثر على حركة الشعر فيما بعد ، وسيزيد فى قوة تأثيره عن كل التحليلات الفلسفية لفكرة الزمن عند لوك أو غيره • وها هو ذا الزمن الميكانيكى أو الساعة ، تصبح عند المتأخرين رمزا كريها للحضارة الآلية (كما نرى عند بودلير وغيره من الشعراء المعاصرين مثل ماتشادو) ، كما يصبح الزمن الباطن ملاذ الشعر الذى يجاهد فى الهروب من سجن الواقع •

أشار روسو فى مواضع أخرى من كتاباته الى فكرة الغاء الفوارق بين الخيال والواقع • فالخيال وحده ، ــ كما يقول فى قصته الشهيرة « هيلوييز الجديدة » ــ هو الذى يهب السعادة ، أما التحقق فى الواقع فهو للسعادة موت وفناء • كما يقول أيضا ان « بلاد الوهم هى البلاد الوحيدة التى تستحق أن يسكنها الانسان فى هذه الدنيا » ، (٦ ، ٨) •

ووجود الانسان قد بلغ من العدم والزوال بحيث لا يكون جمال الا فيما لا وجود له • أضف الى ذلك فكرة الخيال الخلاق • فمن حقه أن يخلق بقوة الذات وسلطانها أمورا ليس لها وجود ويضعها فى منزلة أعلى من كل ما هو موجود (الاعترافات ٢ ، ٩) •

قد يكون من الخطأ أن نبالغ فى قيمة هذه العبارات وأثرها على الشعر المتأخر • انها تنبع من حرارة العاطفة عند روسو وتصطبغ بألوانها • ولكننا لو استبعدنا هذه العاطفة لوجدنا الخيال قد أصبح ملكة جسورة تعلم أنها خادعة ، ولكنها تريد هذا الخداع لأن صاحبها مقتنع بأن العدم ــ وروسو يفهم من الناحية الاخلاقية ــ لا يسمح للعقل بغير الابداع الخيالى ، وهذا وحده هو الذى يشبع حاجة الوجدان الى التفتح والخلق • بهذا يصبح الخيال أو تصبح المخيلة قوة مطلقة ، ولا يجد العقل نفسه ملزما بأن يقيس ابداع الخيال بمقياس الواقع • وسوف نلتقى بهذا الخيال نفسه فى القرن التاسع عشر ، بل سنجد أنه قد زاد حدة بحيث نستطيع عندئذ أن نتحدث عن طغيان الخيال المتسلطة أو المخيلة الطاغية التى تحررت نهائيا من الألوان العاطفية التى صبغها بها روسو •

واذا انتقلنا الى ديدرو وجدناه يجعل من الخيال شيئا مستقلا بنفسه ويسمح له أن يقيس نفسه بنفسه • وأفكار ديدرو تختلف عن أفكار روسو فهى مرتبطة بتفسيره لظاهرة العبقرية والعبقرى كما عرضه فى روايته « ابن أخ رامو » (*) وفى مقاله عن العبقرية فى دائرة المعارف الشهيرة

* Le Neveu de Rameau.

التى كان له فضل تأسيسها واتمامها · يقول ديدرو فى روايته أن الارتباط الذى نلمسه كثيرا بين العبقرية والنزعة اللا أخلاقية ، وبين الاخفـــاق فى الحياة الاجتماعية والنبوغ العقلى حقيقة ينبغى أن نقررها وان كنا نعجز عن تفسيرها · والفكرة فى حد ذاتها فكرة جريئة · فهى تلغى ما عرف منذ العصور القديمة من تسوية بين الملكات الجمالية والمعرفية والاخلاقية ووضعها فى مرتبة واحدة · بذلك تصبح العبقرية الفنية نظاما مستقلا يخضــــع لقوانين مستقلة ، كما يصبح العبقرى استثناء يشذ عن كل قاعدة · ويكفى أن نقارن هذا الرأى بمحاولات « ليسنج » و «كانت » للربط بين شذوذ العبقرية وبين قيم الحق والخير ·

ولا تقل مقالة ديدرو فى دائرة المعارف عن ذلك جسارة · صـحيح أنها تتصل بفكرة قديمة تقول أن العبقرية قوة فطرية تمكن صاحبهــا من القدرة على الاستشراف والتنبؤ وتجيز له أن يحطم كل القواعد المألوفة · ولكننا لن نجد عند كاتب قبل ديدرو أمثال هذه العبــارات : ان من حق العبقرى أن يكون ضاريا ، ومن حقه أن يخطىء · بل ان أخطاءه الغريبـــة المذهلة هى التى تلهب وتضىء · انها تنتثر فى كتاباته كالشرارات المتقـدة الخاطفة · وهو يحلق كالنسر المسحور بروعة أفكاره ، ويبنى بيوتا لايستطيع عقل أن يسكنها · ان ابداعاته تأليفات حرة يفتن بها ويحبها ، وملكته تنتج أكثر مما تكتشف · ولذلك « لم يعد الصدق والكذب من الخصائص المميزة للعبقرية » · أما الخيال أو المخيلة فهى القوة التى توجه العبقرى ،ومايصدق عليه يصدق بالمثل عليها ، أعنى أن تكون حركة ذاتية لملكات العقل وقواه تقاس قيمتها بأبعاد الصور المبدعة ، وتأثير الافكار ، والدينامية الخالصـة التى تحررت من الارتباط بأى مضمون ولم تعد تعبأ التفرقة بين الخـــير والشر ، والصدق والكذب ، والصواب والخطأ · ألا يجعلنا هذا كله على بعد خطوة واحدة مما سميناه بطغيان الخيال أو المخيلة المتسلطة التى سيكون لها أكبر الاثر على الشعر فيما بعد ؟ ·

ثمة شىء آخر نجـــده عنـد ديدرو فى كتـابه « الصـــالونات » الذى كان يصدر فيه أحكامه النقدية على فن الرسم فى عهده · فنحن نجد فيها لونا من التذوق الحساس لجو اللوحة ، كما نجد آراء جديدة عن القوانين المستقلة للضوء والالوان ، أعنى المستقلة عن الذات المبدعة والذات المتلقية على السواء ·وأهم من هذا كله أن تحليلات ديدرو عن الرسم تلتقى بتحليلاته الادبية · ولا صلة لهذا بالنظرية القـــديمة التى ارتبطت بكلمة هوراس المعروفة (وهى كلمة أسىء فهمها كثيرا) : « الشعر كالرسم ut pictura Poesis فالملاحظ عند ديدرو هو تقـارب التفكير فى الأدب من التفكير فى

الفنون التشكيلية ، وهو شيء يعود الى الظهور عند بودلير ويستمر ويزداد قوة في العصر الحاضر ٠

ونجد كذلك في « الصالونات » رأيا في طبيعة العمل الادبي والخلق الشعري قد لا نعرف له نظيرا الا في آراء الفيلسوف الايطالي ج٠ب٠ فيكو الذي لم يعلم ديدرو عنه شيئا ٠ فديدرو يرى أن النغمة بالنسبة للبيت من الشعر كاللون بالنسبة للصورة ٠ وهو يسمي العنصر المشترك بينهما « سحر الايقاع » ، ويقول انه يؤثر على العين والاذن والخيال تأثيرا عميقا لا تقدر عليه الدقة الموضوعية ٠ ان « الوضوح يضر » ، ولذلك فهو يهتف بالادباء : « أيها الادباء ٠ كونوا غامضين » ٠ ويدعو الادب الى الاتجاه للموضوعات المظلمة ، البعيدة ، المفزعة ، الحافلة بالغموض والظلام والاسرار والمهم بعد هذا كله أن الادب في رأي ديدرو ليس تعبيرا عن الاشـــياء والموضوعات ، بل هو حركة وجدانية « تتوسل بالخلق الحر للاستعارات » لتقذف بنفسها الى أقصى الحدود والاطراف ، كما تستعين كذلك بالالحان والأنغام الغريبة المتطرفة ٠

وديدرو يعلن بهذا كله عن حقائق جوهرية تتمثل فيها روح الشعر الحديث ، وكأني به يتنبأ بما ستكون عليه حاله في المستقبل الذي نشهده اليوم !

فها هو ذا يقدم سحر اللغة على مضمونها ، وحركة الصورة على معناها وبينما كان عصر التنوير يشرف على نهايته كان ديدرو يكتشف ما أنكره أقطاب هذا العصر وتجاهلوه ٠ فالادب عنده سر ، نسيج هيروغليفي ، حديث بالرموز والالغاز ، يتألف من طاقات نغمية أفعل في تأثيرها من الفكرة ٠ بل انه ليسير الى أبعد مدى ممكن في التحرر من الموضوعية أو الشيئية ، تشهد على ذلك هذه العبارة المدهشة : » ان الابعاد الخالصة المجردة للمادة لا تخلو من قدرة معينة على التعبير « ٠ وسنرى من هذه الدراسة أن بودلير سينطق بمثل هذه العبارة وسيزيدها حسما وتحديدا ، وأنه سيضع بذلك حجر الاساس لأحد معالم الادب الحديث ، وهو الذي يمكن أن نســـميه الشعر المجرد أو الشعر الخالص المحض ٠

وقد وضع ديدرو نظرية في الفهم يمكن تلخيصها على النحو التالي : ليس الفهم في أفضل حالاته الا فهما للنفس ٠ ولما كانت اللغة عاجزة عن أن تعكس المعاني بصورة دقيقة فان العلاقة بين الادب وقارئه ليست علاقة فهم بل ايحاء سحري ٠

وأخيرا فان لديدرو الفضل فى توسيع مفهوم الجمال ۰ فلقد وجد فى نفسه الشجاعة للتنبيه ـ فى حذر شديد ـ الى أن الاضطراب والفوضى يمكن التعبير عنهما تعبيرا جماليا ، كما ان الادهاش أو الاذهال يمكن أيضـــا أن يحدثا أثرهما الفنى ۰

كل هذه أفكار جديدة سطعت فى عقل عظيم طالما ومض فى سمائه الهام الخواطر والأحاسيس ، حتى لقد شبه صاحبه بالنار أو البركان أو بروميثيوس ۰ صحيح أن ساعة هـذه الأفكار لم تدق الا بعـد أن نسى صاحبها نسيانا يوشك أن يكون تاما ۰ ولكنها كانت قد تقمصت غيره من نوابغ الأجيال المتأخرة ، ومهدت الطريق للحركة الجديدة الطموح التى سميناها حركة الشعر الحديث أو بالأحرى ثورته ۰۰

٢ ـ نوفاليس ورأيه فى مستقبل الشعر :

هذه الافكار الجديدة التى نقلناها عن روسو وديدرو عن وظيفـــة الخيال والادب زادت قوتها مع الحركة الرومانتيكية فى ألمانيا وفرنســا وانجلترا ۰ ويضيق المجال عن تتبع الطريق الذى سارت فيه حتى وصلت الى الأدباء فى منتصف القرن التاسع عشر وأواخره ۰ ولكننا سنقف وقفة قصيرة عند الرومانتيكية لكى نتأمل أهم ظواهرها التى أصبحت من أدل الظواهر على طابع الشعر الحديث ۰

ولا بد أن نبدأ بالشاعر والكاتب الرومانتيكى الالمانى نوفاليس (١٧٧٢ ـ ١٨٠١) اذ لا يستطيع منصف أن يتجاهل تأملاته وخواطره عن الشعر ونحن لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا ان هذه التأملات والخواطر التى دونهـا فى شذراته المعروفة أو فى بعض صفحات من روايتـــه « هينريش فون أفتردنجن » التى لم يقدر له كذلك أن يتمها ، أهم بكثير من أعمـــاله الادبية نفسها ۰

كان نوفاليس يريد فى مبدأ الامر أن يفسر طبيعة الشعر الرومانتيكى فخرجت منه مجموعة من الافكار التى تحدد ملامح الشعر كله فى المستقبل ولن نستطيع أن نقدر هذه الافكار على حقيقتها حتى نقيسها بالانتاج الشعرى الذى بدأ من بودلير وما زال مستمرا حتى اليوم ۰

ويحسن بنا قبل مناقشة آراء نوفاليس أن نورد بعضها بنصه ، حتى تتضح لنا مدى أهميتها وأثرها على كثير من الافكار التى نرددهـا اليوم عن الشعر الحديث ۰

يتحدث نوفاليس فى أحد فصول « الشذرات » عن « الادباء وعالمهم» وان كان يقصد فى الحقيقة الشعراء والشعر الغنائى قبل كل شيء :

ـ ملكة الخيال هى أعظم ما فى الوجود ·

ـ طبيعة العبقرى بوجه عام طبيعة شاعرية·وحيثما أثر العبقرى كان تأثيره شاعريا · كل انسان ذى خلق أصيل فهو أديب أو شاعر (فالكلمة الأصلية تدل على المعنيين معا) ·

ـ اذا كان الفيلسوف ينظم كل شيء ويضعه فى مرضعه ، فان الاديب يفك كل القيود · ان كلماته ليست علامات عامة ـ بل هى أنغام ، رقى سحرية تحرك من حولها مجموعات جميلة · وكما تحتفظ ثياب القديسين بقوى عجيبة ، فرب كلمة تباركها ذكرى رائعة ، فتصبح بمفردها قصيدة · اللغة لا تجدب أبدا عند الأديب والشاعر ، ولكنها تكون شديدة التعميم · كثيرا ما يحتاج الى كلمات مكرورة بليت لطول الاستعمال · عالمه بسيط كأداته ـ ولكنه مع ذلك عامر بالانغام التى لا تنفد ·

ـ الشعر هو الواقع الاصيل المطلق · هذه هى نواة فلسفتى · كلما كان (التعبير) أشعر كان أصدق ·

ـ لا نستطيع أن نعرف ماهية الشعر على وجه التحديد · انه مركب الى حد هائل ومع ذلك فهو بسيط ، جميل ، رومانتيكى ، منسجم ـ كل هذه تعبيرات جزئية عن الشعر ·

ـ الشعر يأمر وينهى بالالم والوخز ـ باللذة والعذاب ـ بالخطـأ والصدق ـ بالصحة والمرض · انه يمزج كل شيء لخدمة هدفه العظيم ، هدف الاهداف ، وهو الارتفاع بالانسان فوق ذاته ·

ـ الساحر شاعر · والنبى بالقياس الى الساحر ، كالرجل الحساس بالنسبة للشاعر ·

ـ الشعر بالنسبة للانسان كالجوقة (الكورس) بالنسبة للمسرحية الاغريقية · هو مسلك النفس الجميلة الموقعة ـ صوت مصاحب لذاتنا المكونة ـ مسيرة فى بلد الجمال ـ أثر ناعم يشهد فى كل مكان على اصبع الانسانية ـ قاعدة حرة ـ انتصار على الطبيعة الفجة فى كل كلمة ـ فطنته تعبير عن فاعلية حرة مستقلة ـ علو وارتفاع ـ بناء للنزعة الانسانية ـ تنوير ـ ايقاع ـ فن ·

ـ الشعر تصوير (تعبير) للوجدان ـ لعالم الباطن بكليتـــه ٠ ان وسيلته ، وهى الكلمات ، تدل بنفسها على هذا ، فهى كما نعلم المظهر الخارجى الذى يكشف عن تلك المملكة الباطنة ، مملكة القوى والطاقات ٠ انه أشبه تماما بعلاقة فن النحت ، بالعالم الخارجى المتشـــــكل ، وفن الموسيقى فى علاقته بالأنغام ٠ ان التأثير المغرب على عكس طبيعته تماما ـ من حيث هو مرن (بلاستيكى) ـ ومع ذلك فثمة شعر موسيقى ، يهز الوجدان نفسه ويحركه حركات متنوعة ٠٠

ـ يجب أن يكون تصوير الوجدان ـ كتصوير الطبيعة ـ مستقلا ، عاما بشكل ملحوظ ، عاملا على الترابط ، خلاقا ٠ لا كما هو عليه ، بل كما يمكن أن يكون وكما ينبغى أن يكون ٠٠

ـ من الواضح تماما لماذا يصبح كل شىء فى النهاية شعرا ٠ ألا يصير العالم فى آخر المطاف وجدانا ؟ ٠

ـ أليس من الواجب ألا يخرج الشعر عن كونه رسما وموسيقى باطنة ٠٠ الخ ؟ ٠ معدلة بالطبع من خلال طبيعة الوجدان ٠

ـ يحاول الانسان عن طريق الشعر ـ وليس الا الاداة الميكانيكيـة لهذا الغرض ـ أن يبدع مشاعر باطنة ولوحات أو ألوانا من الحدس ، وربما حاول أيضا أن يبدع رقصات عقلية ٠٠ الخ ٠

الشعر يساوى فن اثارة الوجدان ٠

ـ البداية الاصيلة هى شعر الفطرة ٠ والنهاية هى البداية الثانية ـ وهى شعر الصنعة ٠

ـ شعر الفطرة هو الموضوع الحقيقى لشعر الصنعة ـ والمظاهـــر الخارجية للعبارة الشعرية تبدو صيغا عجيبة لعلاقات مشابهة ، وعلامـات دالة على الطابع الشاعرى للظواهر ٠

الاختيار الموفق ونقاء (الاسلوب) ٠

أنسب تعبير وأصفاه ٠

الايقاع والقافية ٠ تناسق النغم ٠٠

ـ فن الشعر ٠ الشعر بمعناه الدقيق يوشك أن يكون هو الفن الوسط بين الفنون التشكيلية وفنون الالحان ٠ موسيقى ٠ شعر ٠ الشعر الوصفى

هل ينبغى أن يكون الايقاع مطابقا للشكل ، والنغمة مطابقة للون ؟ الموسيقى الايقاعية المتجانسة الالحان ـ النحت والرسم ٠

عناصر الشعر ٠

ـ من لا يستطيع أن يبدع القصائد لا يمكنه أن يحكم عليها الا حكما سلبيا ٠ النقد الأصيل يرتبط بالقدرة على ابداع نفس الانتاج الذى ينقده الذوق وحده لا يحكم الا حكما سلبيا ٠

ـ فن الشعر الرومانتيكى هو فن الاغراب بطريقة لطيفة مقبولة ، هو جعل الشيء غريبا وجعله مع ذلك مألوفا وجذابا ٠

ـ هناك حس خاص بالشعر ـ جو شاعرى كامن فينا ٠ ان الشعر شيء شخصى تماما ومن ثم لا يمكن وصفه ولا تحديده ٠ من لا يعرف الشعر ويتذوقه بطريقة مباشرة ، لا يمكن أن يعطيه أحد فكرة عنه ٠ الشعر شعر انه بعيد عن فن الكلام (اللغة) بعد السماء عن الأرض ٠٠

* * *

أما عن روايته « هيزيش فون أفتردنجن » فنكتفى بهذه المختارات التى تتكرر فيها معظم الأفكار التى وجدناها فى الشذرات :

ـ الحلم فى رأيى سلاح يحمينا من اطراد الحياة وسيرها المعتـــاد راحة من الخيال المقيد ، حيث تخلط كل صور الحياة بعضها ببعض ، وتقطع الجدية المستديمة التى يحيا فيها البالغون عن طريق اللعب الطفولى المرح ٠ لولا الحلم لشخنا قبل الاوان ، ولذلك نستطيع أن نعده هبة الهية ، ورفيقا طيبا على طريق الحج الى القبر المقدس ٠

ـ الحق أننا لم نعن أبدا باستكناه أسرار الشعراء ، وان كنا نصغى لغنائهم بلذة واستمتاع٠ ربما كان من الصواب القول بأن ظهور شـــاعر فى هذا العالم يكون لحكمة يشاؤها القدر ، لأن الامر فى الحقيقة مع هذا الفن أمر عجيب ٠ كذلك فان الفنون الاخرى تختلف عنه اختلافا شديدا ، كما يمكن بالقياس اليه فهمها بسهولة ٠ (وبعد أن يبين نوفاليس طبيعـــة الفنون المختلفة كالرسم والنحت والموسيقى والغناء يستطرد فى كلامه عن الشعر فيقول) : أما فن الشعر فلا نجد منه شيئا فى الخارج ٠ وهو كذلك لا يبدع شيئا بالأيدى والأدوات ، ولا تستوعب العين والاذن منه شيئا لأن مجرد سماع الكلمات ليس هو التأثير الحقيقى لهذا الفن المغلف بالاسرار ان كل شيء فيه يدور فى عالم الباطن ، وكما يملأ أولئك الفنانون الحواس الخارجية بالمشاعر اللطيفة يملأ الشاعر قدس أقداس الوجدان بأفكار جديدة

عجيبة ، محببة · انه يعرف كيف يثير فينا تلك القوى الخفية الكامنة فينا كما يشاء ، ويمنحنا عالما مجهولا رائعا نستوعبه من خلال الكلمات · ان العصور القديمة والمقبلة ، وجموع البشر التى لا حصر لها ، والاماكن والجهات العجيبة ، والمشاعر والاحساسات الغريبة ، تتصاعد كلها فى نفوسنا كأنها تخرج من كهوف عميقة ، وتنتزعنا من براثن الواقع المألوف · اننا نسمع كلمات غريبة ولكننا نعرف مع ذلك ما تدل عليه · حكم الشاعر تؤثر علينا بقوة سحرية · كذلك تخرج الكلمات المألوفة فى ثوب من الانغام الخلابة فتسكر المستمعين المأخوذين بسحرها ·

ـ لا بد أن الطبيعة كلها كانت فى الازمنة القديمة أكثر حياة وأتم معنى منها اليوم ، فالاحداث التى لا تكاد الحيوانات الآن تلاحظها ولا يكاد يحس بها ويتذوقها الا الناس كانت تحرك الجمادات فى العهود الماضية · وهكذا أمكن لأصحاب الفن وحدهم أن يأتوا من الامور ويخلقوا من الظواهر ما نحسبه اليوم من الخرافات أو الخوارق التى لا يصدقها العقل · من ذلك أنه عاش من أزمنة سحيقة فى بلاد اليونان الحالية ، كما يروى الرحالة الذين صادفوا هذه الحكايات الخرافية بين عامة الشعب هناك ، شعراء استطاعوا عن طريق الأنغام الغريبة التى تصدر عن بعض الآلات العجيبة أن يوقظوا الحياة المستترة فى الغابات ، والأرواح الخفية فى جذوع الأشجار ، ويحيوا البذور فى المناطق القاحلة المقفرة، ويخلقوا البساتين الرائعة، ويستأنسوا الحيوانات الضارية ، ويهذبوا المتوحشين من الآدميين ، ويثيروا فيهم نوازع الخير والسلام ، ويجعلوا من الانهار العاتية مياها هادئة بل ويوحوا الى الاحجار الموات أن تأتى حركات منتظمة راقصة · ولا بد أن هؤلاء الشعراء كانوا فى نفس الوقت عرافين وكهنة ، ومشرعين وأطباء ، هبطت الكائنات العليا نفسها بقوة سحرهم لكى تلقنهم أسرار المستقبل وميزان الأشياء ونظامها الطبيعى، فضلا عن فضائل الاعداد والنباتات وسائر المخلوقات وقدرتها على الشفاء · ولا بد أن الانغام المتنوعة والعواطف والنظم العجيبة ، كما تقول الخرافة ، قد وجدت طريقها منذ ذلك الحين الى الطبيعة بعد أن كان كل شىء فيها وحشيا مضطربا منذرا بالعدوان ·

ـ ما من شىء ألزم للشاعر من الاستبصار بطبيعة كل شىء ، ومعرفة الوسائل الموصلة الى كل هدف ، وحضور البديهة الذى يمكنه على اختلاف الاوقات والظروف من اختيار أنسب هذه الوسائل وأوفقها · ان الحماس الخالى من العقل شىء عقيم وخطير ، وان الشاعر ليقصر عن اتيان المعجزات ، ان سمح لنفسه أن يدهش بالمعجزات ·

ـ ينبغى للشاعر الشاب أن يكون على أكبر قـــدر كاف من الرزانة والتعقل ٠

ـ الوجدان الاصيل كالنور ، يشبهه فى هدوئه وحساسته ومرونتـــه ونفاذه ٠ وهو فى قدرته على التأثير القوى غير الملحوظ أشبه بهذا العنصر البديع الذى ينتشر فوق جميع الاشياء بميزان دقيق ، ويجلوها جميعـــا فى مظهر متنوع أخاذ ٠ ان الشاعر من الصلب الخالص ، وهو فى حساسيته أشبه بخيط من الزجاج الهش ولكنه كذلك قاس كالحصاة الجامدة ٠

ـ يريد الشعر بالدرجة الأولى أن يكون فنا محكما ٠

ـ ان أفضل الشعر لقريب منا أشد القرب ، ولا يندر أن يكون الشيء العادى من أحب الموضوعات اليه ٠ والشعر بالنسبة للشاعر مقيد بأدوات محدودة ، وبهذا وحده يصبح شعرا ٠

ـ ليس هناك حد لما يمكن أن يتعلمه الشـــعراء من الموســـيقيين والرسامين (*) ٠

ان على هؤلاء أن يكونوا أكثر شاعرية ، كما أن علينا أن نكون أكثـــر موسيقية ٠

* * *

من هذه المقتطفات نتبين أن ما يقوله نوفاليس عن الشعر يكاد ينصب بأكمله على الشعر الغنائى الذى يعده الشعر الحق ٠ فجوهر هذا الشعر عنده هو افلاته من كل تحديد ، وبعده الشاسع عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى ٠ صحيح أنه يصفه أحيانا بأنه « التعبير عن الوجدان » ، ولكن هناك عبارات أخرى تفسر الذات الشاعرة بأنها محايدة أو بأنها مجموع العالم الباطن الذى لا يحدده احساس بعينه ٠ ان التعقل الرزين هو رائد الفعـــل الشعرى ٠ فالشاعر مخلوق « من الصلب الخالص » ، قاس كالحجر الجامد والشعر يؤدى الى المزج بين العناصر المتنافرة سواء جاءت مادتها من العقل أو من الأشياء ٠ انه يحمى الانسان من الحياة العادية ٠ والخيال فيـــه يتمتع بحرية تكفل له « تخليط الصور جميعا بعضها ببعض » ٠ انه اعتراض

(*) راجع فى هـذا كله : نوفاليس ، الاعمـــال الادبية ، مجمـــوعة روفولت الكلاسيكية ، هامبورج ١٩٦٣
Novalis, Dichtungen, Rowohlts Klussiket, Band II, Hamburg, 1963.
وكذلك مختارات من أعماله (ومن أهمها الشذرات) اختـــارها وقدم لها أستاذنا المرحوم فالترريم ٠

منغم على عالم من العادات والتقاليد لا يستطيع الشعراء الحياة فيه لأنهم « أناس سحرة متنبئون » ٠

الشعر اذا أشبه بالسحر ٠ وهى علاقة ترجع الى تراث قديم لدى شعوب عديدة نظرت الى الشاعر نظرتها الى الساحر والعراف والنبى ٠ ولكن نوفاليس يلقى على هذه العلاقة ضوءا جديدا ، اذ يربط بينها وبين مايسميه « البناء » و « الجبر » ، أى ذلك الملمح العقلى الذى يؤكده الشعر الحديث ٠ هذا الشعر الساحر ، أو هذا السحر الشعرى يتصف بالدقة والاحكام ٠ انه توحيد بين الخيال والفكر ، « عملية » تختلف فى تأثيرها عن المتعة الخالصة التى لم يعد لها مكان فى الشعر ٠

ونوفاليس يأخذ من السحر فكرة « التعزيم » أو التعويذ التى نعرفها لديهم ٠ لكل كلمة عنده رقية وتعويذة ، وكل كلمة تسحر الشىء الذى تسميه أو تبطل سحره ٠ ومن ثم كان حديثه عن سحر ملكة الخيال ، وقوله ان « الساحر شاعر » كما أن الشاعر ساحر ٠ ففى مقدوره أن يجعل المأخوذين أو المسحورين بكلامه يتصورون الشىء ويعتقدون فيه ويحسون به كما يريد لهم أن يفعلوا : وكل هذا يشهد على خيال متسلط (دكتاتورى) أو خيال طاغ مبدع ، سيتكرر حديثنا عنه فيما بعد ٠ هذا الخيال هو أعظم ما فى الوجود ، وأعظم ما فى العقل ٠ وهو مستقل عن المنبهات والمؤثرات الخارجية ولذلك كانت لغته « لغة ذاتية » ليس من هدفها الافادة أو التوصيل ٠ ان الامر مع لغة الشعر كالأمر مع « الصيغ الرياضية التى تؤلف عالما مستقلا بنفسه ، وتؤدى الادوار مع نفسها وحسب » ٠٠ وهذه اللغة معتمة غامضة اذ قد يحدث للشاعر فى بعض الاحيان ألا يفهم نفسه ٠ ويرجع هذا الى اهتمامه « بالاحوال النفسية الموسيقية ، وتتابع سلسلة الانغام والتوترات التى تتعلق بمعانى الكلمات » ٠ صحيح أن الشاعر يسعى الى أن يفهمه الناس بعض الفهم ولكنه الفهم الذى لا يقدر عليه الا العارفون ٠ وهؤلاء العارفون لا ينتظرون من الادب تلك الصفات التى تطلق عادة على أنواعه المنحطة ، أى الصواب ، والوضوح ، والصفاء ، والكمال ، والنظام » ٠ ذلك لأن هناك صفات أسمى كالتجانس والانسجام وتوافق الأنغام ٠

ثم ينتقل نوفاليس نقلة حاسمة عندما يقرر ما يشبه أن يكون قانونا للشعر الحديث وأعنى به الفصل بين اللغة والمضمون لصالح الاولى : « قصائد منسجمة النغم ، ولكنها كذلك خالية من أى معنى أو ترابط ، لايفهم منها الا بعض المقطوعات المفردة ، كأنها مجرد شذرات من أشياء مختلفة » ٠

سحر اللغة اذا من حقه ــ لكى يضفى الروح السحرية على العالم ــ أن يحطم هذا العالم الى نتف وشذرات ٠ ومن ثم يصبح الغموض والتفكك

وعدم التماسك شروطا ينبغي توفرها فى الايحاء الشعرى . «ان الشاعر يحتاج اللغة كما يحتاج الموسيقى الى أصابع البيان» ، وهو ينتزع منها قوى وطاقات لا تعرف عنها لغة الكلام العادى شيئا . (سنلاحظ فيما بعد أن مالارميه يتحدث عن «بيانو الكلمات») ..

ثم يقول نوفاليس فى معرض هجومه على الادب القـديم الذى كان « يضع ذخيرته فى نظام يسهل ادراكه » : « أكاد أقول ان الاضـطراب والاختـلاط (chaos) يجب أن يتخلل كل أنواع الادب » . فالادب الجديد يؤدى الى «الاغراب الكامل» ، لكى يتسنى له الارتفـاع بنا الى «الوطن الاعلى» . وطبيعة عمله شبيهة بعمـل المحلل بالمعنى الرياضى ، وهى استنباط المجهول من المعلوم . أما من ناحية الموضوع فان الخلق الادبى يخضع للمصادفة كما يخضع من ناحية المنهج للتجريدات الجبرية التى تقترب من تجريدات الحكاية الخرافية ، أعنى من ناحية تحررها من قيود العالم المألوف الذى «يعانى من الوضوح الشديد» .. عالم الباطن المحايد بدلا من الوجدان ، الخيال مكان الواقع ، حطام العالم لا وحدته ، المزج بين العناصر المتنافرة ، الاضطراب والاختلاط ، التأثير السحرى عن طريق الغموض وسحر اللغة ، التفكير المتعقل الرزين الشـبيه بالتفكير الرياضى ، الاغراب لكل مألوف ومعتـاد ، تلك على التحديد هى عنـاصر البناء الذى سيؤكده بودلير فى نظريته فى الشعر، ويبدع رامبو ومالا رميه والشعراء المعاصرون شعرهم على أساسه . وسوف يظل هذا البناء صحيحا فى جملته وان تغير فيه هـذا العنصر أو ذاك ، أو أضيفت اليه عناصر أخرى لم تكن فيه ..

ونسـتطيع أن نختم هـذا كله ونكمله بعبارات لنـاقد الحركة الرومانتيكية الالمانية الكبير « فريدريش شليجل » تدور حول فصل قيمة الجمـال عن قيم الصدق والاخـلاق (وهو شىء لم يكن ليرضاه الادب الكلاسيكى القديم أبدا !) ، والضرورة الشـاعرية التى تقضى بوجود الاضطراب والاختلاط ، ثم حديثه عن التطرف والغرابة والوحشية بوصفها من شروط الاصالة الشعرية . والمهم أن الفرنسيين عنوا بقراءة نوفاليس وشليجل اللذين أثرا على الحركة الرومانتيكية الفرنسـية وأوحيا اليها بعدد من أفكارها الرئيسية . وما دمنا قد ذكرنا هذه الحركة فلا بد من حديث قصير عنها يوضح مدى تأثيرها على بودلير ، أول الشعراء العظام فى العصر الحديث ، وأول منظر للشعر الاوربى والاحساس الفنى منذ أكثر من قرن من الزمان ..

* * *

الرومانتيكية الفرنسية

انطفأت شعلة الرومانتيكية الفرنسية «كمودة» أو بدعة أدبية فى منتصف القرن الماضى . ولكنها ظلت قدرا يحدد مصير الاجيال المتأخرة، حتى تلك الاجيال التى عملت على القضـــاء عليها واحلال مودات أخرى محلها . وسقطت عنها كل مظاهر التطرف والبهرجة والتظاهر والتفاهة الرخيصة . غير أن الوعى الذىبدأ يتغير من منتصف ذلك القرن ويتخلص شيئا فشيئا من الروح الرومانتيكية ظل يلجأ اليهـا كوسيلة للتعبير . كانت ظواهر الشذوذ والنشاز التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق كامنة فى أنغامها المتجانسة كمون البذرة فى الثمرة .

كتب بودلير فى سنة ١٨٥٩ يقـول : « ان الرومانتيكية بركة من السماء أو من الشيطان ، وقد تركت فينا جروحا لن تندمل أبدا » ..

وهذه العبـــارة تؤيد ما قلنـاه من أن الاجيـــال التى جاءت بعد الرومانتيكية لم تسلم منها ، فقد أبت وهى فى ساعة الاحتضار الا أن تترك عليهم آثارها الدامية ـ صحيح أنهم ثاروا عليها ، ولكنهم فعلوا ذلك لشعورهم بأنهم واقعون فى أسرها . لذلك لا نغـــالى اذا قلنا على سبيل المفارقة ان الأدب الحديث رومانتيكية تخلصت من الرومانتيكية أو أرادت أن تتخلص منها ..

ان المرارة والقتـــامة ومذاق التراب والخراب كلهـا من التجارب الاساسية التى تفرض نفسها على الرومانتيكى كما ينميها هو فى نفسه . ولقد كان الفرح والسعادة بالنسبة للحضارة القديمة والحضارات التالية لها حتى القرن الثامن عشر يمثلان القيمة النفسية الرفيعة التى تدل على كمال حكمة الحكيم ، وايمان المؤمن ، وبسالة الفارس ، وحنكة السياسى،

وثقافة المثقف . وكان الحزن والكآبة ـ اللهم الا أن يكونا شيئا عارضا ـ يمثلان الفساد والانحراف ، بل لقد كان رجال الدين يعدونهما خطيئة كبرى . ثم تغيرت الحال منذ بدأ الاحساس بالعذاب والالم يسود الوجدان الغربى فى المرحلة السابقة على الرومانتيكية فى القرن الثامن عشر . تراجعت السعادة والفرح من الادب ، وحلت مكانهما الكآبة والعذاب الكونى . وراحت هذه الكآبة وهذا الاحساس الأسيان بالعذاب يستمدان غذاءهما من نفسهما ، وسرعان ما أصبحا من علامات السمو والنبل الروحى . ان شاتوبريان الرومانتيكى الأصيل يكتشف الكآبة التى لا سبب لها ولاتتعلق بموضوع خارجى ، ويجعل من «علم القلق والاحزان» غاية الفنون ، ويفسر التمزق النفسى بأنه نعمة من نعم المسيحية . وينتشر هذا الشعور بالانحلال والانهيار ، ويصبح نبعا ينساب فى قلوب هؤلاء المعذبين ، ينهلون من مائه الدامى ويتلذذون بغرائبه ومفارقاته . ولا تلبث اللهفة أن تتعلق بكل ما يتسم بالشذوذ والتحطيم والاجرام ..

ويصبح الشعر الغنائى فى احدى قصائد ألفريد دى فينى (بيت الراعى) شكوى من أخطار التقنية(*) التى تتهدد الروح . وتبدأ فكرة العدم فى أداء دورها ، فتنطلق لأول مرة على لسان ألفريد دى موسيه الذى راح يعبر عن عواطف جيل من الشباب تحمس فترة من الزمن لنابليون ثم وجد نفسه فجأة يصطدم بعالم من الوهم والعبث والخراب والصمت ، عالم من العدم . ها هو ذا يكتب قائلا : «اننى أومن بالعدم كما أومن بنفسى» . وأخيرا تتحول الشكوى والكآبة الى خوف غامض من المجهول الفظيع . ويكفى أن نستشهد ببيت ورد فى احدى قصائد جيراردىنيرفال التى تحمل عنوانا يشذ عن مضمونها (أبيات ذهبية ، ١٨٤٥) :

« خف نظرة فى الجدار الأعمى تتلصص عليك » .

وسوف نرى كيف تستمر هذه المشاعر كلها فى قصائد بودلير ، وكيف تتغير وتتحول بالتدريج ..

ويتأثر الرومانتيكيون الفرنسيون بالنماذج الالمانية فى تفسيرهم لطبيعة الشعر والشعراء . فالشاعر عندهم كاهن فى معبد الفن المقدس ، ونبى وعراف لا يفهمه أحد . والشعراء يؤلفون حزبا يعارض جماهير الطبقة الوسطى (البرجوازية) ثم يؤلفون فيما بينهم أحزابا يعارض بعضها

(*) أى أخطار الحضارة الآلية والصناعية او التكنيك .

البعض · وتفقد العبارة المشـهورة التى صاغتها النـاقدة التى اشتهرت برحلتها فى ألمانيا وكتابتها عن الأدب الألمانى ، مدام دى ستايل ، وهى أن الادب هو التعبير عن المجتمع ـ تفقد هذه العبارة معناها ··

ويتكرر فى الادب ما حدث فى الثورة من احتجاج على المجتمع القائم، ويصبح أدب الرفض أو أدب «المستقبل» وأخيرا يصبح أدب انعزال فخور بوحدته وانفراده · وتتحقق فكرة روسو من أن الاصالة فى الادب تعتمد على الشذوذ والغرابة فتؤمن بها هذه الاجيال والاجيال اللاحقة ··

ما من شك فى أن تجارب العذاب والألم والكآبة والعدمية التىتغنى بها الشـعراء كاذبين أو صادقين قـد أطلقت كثيرا من طاقاتهم الكامنة ، وأدت للشعر نفسه خدمات جليلة · فلقد ازدهر الشعر الفرنسى فى ظل الحركة الرومانتيكية وبلغ قمة مجـده الذى استمر قرابة ثلاثة قرون · والذى يقرأ هذا الشعر سيجد فيه أشياء رائعة لا يقلل من روعتها أنها لم تنتشر على صعيد القارة الاوربية · لقـد استفاد من تلك الفكرة التى ذاعت فى كل مكان من أن الشعر هو اللغة الاولى أو اللغة الام للبشرية ، اللغـة الشاملة للذات الشاملة التى لا تعرف حدودا فاصلة بين المواد والموضوعات ، ولا تعرف كذلك الحـدود الفـاصلة بين الحماس الدينى والحماس الشعرى · وقد استطاع الشعر الرومانتيكى فى فرنسا أن يعمق التجارب الباطنة ويلونها ، ويتأثر تأثرا خلاقا بالاجواء الغريبة فى بلاد الجنـوب وبلاد الشرق ، ويبدع أجمل الشعر وأرقه فى الحب ووصف الطبيعة ، ويثبت قدرته الفائقة على التمـكن من الصنعة · سنحس بهذا الشعر الخطابى الخصب الذى يومض كاللهب عند فيكتور هيجو، وسنرى مع ذلك أنه قد يوفق فى أحيان كثيرة الى التعبير عن لواعج الباطن توفيقه فى رسم صور نابضة بالحياة · وسنجد فى شعر موسيه مزيجا من التهكم المرير والألم الدفين ، وفى شعر لامارتين عذوبة النغم الصافى الذى وصفه بأنه ناعم الملمس كالقطيفة ·

ولو أردنا أن نفتش هنا عن بدايات الشـعر الحـديث والمعاصر لوجدناها فى الاهتمام باللغة ، والبحث عن الطاقات الكامنة فى الكلمة · ان فيكتور هيجو لم يكتف بتطبيق هذا على شعره بل حاول أيضا أنيبرزه ويثبته مستعينا بعدد كبير من الشعراء السابقين عليه · اقرأ مثـلا هذه العبارة من تأملاته (contemplations) : «الكلمة كائن حى ، وهى أقوى ممن يستخدمها ؛ انها وهى التى خرجت من الظـلام تخلق المعنى الذى

تشاؤه ، انها هى ما ينتظره منها الفكر والرؤية والعاطفة فى الخارج وأكثر منه أيضا ، هى اللون ، والليل ، والفرح ، والحلم ، والمرارة ، والمحيط ، واللا نهاية ، انها كلمة الرب » ..

وسوف يكون علينا أن نذكر هذه العبارة كما نذكر عبارات أخرى جاءت على لسان ديدرو ونوفاليس اذا أردنا أن نفهم فكرة مالارميه عن قدرة اللغة على المبادرة والمبادأة ، وان كنا سنجد عند مالارميه من الضبط والاحكام ما لم نجده فى عبارة هيجو المتوهجة بالحماس ..

* * *

الشـذرة والمسخـرة

ربما بدا عنوان هذه الفقرة غريبا منفرا · ولكنه يدل على فكرتين من الافكار الرئيسية فى مفهوم الشعر الحديث · ونبدأ بنظرية المسخرة (أو الجروتيسك) التى شرحها فيكتور هيجو فى المقدمة المشـــهورة التى كتبها لمسرحيته « كروموبل (١٨٢٧) » · والنظرية جزء من نظريته فى الدراما ، وتعد فى الحقيقة من أعظم ما أضافته الرومانتيكية الفرنسية · ولعل جذورها أن تكون ممتدة فى أقوال فريدريش شليجل عن الدعابة والتهكم اللذين تتصل بهما معانى أخرى تحدث عنها أيضا مثل الاختلاط (الكاوس) ، والخفة الابدية ، والتهريج المتعالى (الترنسندنتالى) وطابع الجزئية أو الشذرة · ذلك شيء نرجحه ولا نقطع به ، اعتمادا على ماقلناه من تاثر الرومانتيكيين الفرنسيين بجيرانهم الالمـان ، وبخاصة نوفاليس وشليجل ··

مهما يكن من شيء فقد ومضت فى مقدمة فيكتور هيجو (وكان عمره اذ ذاك خمسة وعشرين عاما) بعض الخواطر الأصيلة التى تنبيء بأحد المظاهر الرئيسية فى الشعر الحـديث وان كان من الواجب مع ذلك ألا نقيسها بمقياس عقلى دقيق ، ونقصد بذلك خواطره عن السخرية والمسخرة ··

وقد كانت كلمة المســخرة فى بداية الامر تعبـيرا يرد فى لغة الرسامين للدلالة على الزخارف التى كانت ترسم على هامش اللوحات أو التهـاويل التى تمثل ما يشبه الاطار المحيط بهـا وتصور فى الغالب موضوعات خرافية · ثم اتسع مفهـوم الكلمة منـذ القرن السابع عشر وانتشر فى مجالات الادب والفن المختلفة فأصبحت تدل على كل غريب أو عجيب أو مضحك أو مشوه تشويها يبعث على السخرية ··

كان هذا هو الذى فعله فيكتور هيجو . ولكنه زاد على هذه المعانى كلها معنى القبح . فهو لم يتوسع فى نظريته عن المسخرة فحسب ، بل سوى بين الجمال والقبح، وتلك فى الحقيقة هى أهم خطوة خطاها الشاعر الفرنسى ، وكان لها بعد ذلك أبعد الاثر فى نظرية الشعر الحديث . ففكرة القبح التى كان ينظر اليها نظرة الازراء ولا يسمح بهـا الا فى الانواع الادبية المنحطة أو على هامش الفنون التشكيلية قـد ارتفعت قيمتها حتى أصبحت قيمة ميتافيزيقية ..

وفيكتور هيجو يصدر فى هذا كله عن فكرته عن العالم الذى يراه فى حقيقته منقسما على نفسه الى أضداد متصارعة ، كما يرى أنه لا يتحد مع نفسه الا بفضل هذا الصراع بين الاضـداد . والفـكرة قديمة قدم هيراقليطس ، ولكن الذى يضيفه شاعرنا هو الدور الجديد الذى تقوم به فكرة القبح فى نظريته . فلم يعد القبح قيمة مضادة للجمال ، بل أصبح عنده قيمة مستقلة بنفسها ، تظهر فى العمل الفنى على صورة المسخرة، أى على صورة كيان ناقص مشوه متنافر . والنقص كما يقول هيجو «هو أنسـب وسيلة لتحقيق الانسجام» . واذن ففـكرة التجانس قد غيرت مدلولها القديم بحيث أمكن أن يدخل فيها التنافر وعدم الانسجام، ونقصد به تنافر الأجزاء أو الشذرات الناقصة . ووظيفة المسخرة أن تريحنا من الجمال وتجنبنا رتابته «بصوتها الزاعق» . انها تعكس على مرآتها ذلك التنافر أو النشاز القائم بين المراتب الحيوانية والمراتب الانسانية العليا ، وتشوه الظواهر أو تفتتها الى قطع متناثرة معبرة عن أن « الكل العظيم » لا يمكن أن يدرك الا على صورة شـذرات ، لأن ادراك الكل يتعارض مع طبيعة الانسان ..

ولكن ما هو هذا الكل ؟ الغريب أن فيكتور هيجو لا يجيب على هذا السؤال أو يجيب عنه اجابة مضطربة . ولعله أراد أن يجيب عنه اجابة مسيحية ، كأن يقـول مثـلا انه العلو (أو الترانسندنس) الخالى من كل حقيقة ..

المهم أنه لا يرى منه الا حطامه الذى يتبدى له على هيئة نتف ممزقة تثير المسخرة وان كانت لا تثير الضحك ولا تتصل به . ولو كان فيه شىء يضحك لكان ضحكا أقرب الى التهجم والفزع والتكشـير عن الأنياب .. ضحكا من ذلك النوع الذى يبعث على الاحساس بالقلق والتوتر الذى تتطلع اليه النفس الحديثة أكثر مما تتطلع للهدوء والراحة والاستقرار ..

تلك نظريات رومانتيكية سنجدها بعد سنوات قليلة عند كاتب مثل تيوفيل جوتييه · انهـا بعض من هـذه الجراح التى تحدث عنها بودلير وذكرناها فى الصفحات السابقة · وهى تمهد الطريق على كل حال لقصائد فيرلين عن المهرجين ، ولكثير من شعر رامبو وترستان كوربيير ، كما تشير الى «المزاج الاسود» الذى عرف عن السرياليين وسلفهم لوتريمو ، والى كل ألوان العبث والمحال التى نلمسها لدى المعاصرين · وهى ان دلت على شيء فانما تدل على الحقيقة الشاملة المتعـالية (أو ما يعرف فى لغة الفلسفة بالترانسندنس)(*) التى استحالت عند المحدثين الى شذرات ممزقة وألوان وأنغام متنافرة ، فلم يعد أحد يعتقد بكليتها وشمولها أو يؤمن بانسجامها وتجانسها ··

(*) راجع ان شئت كتابى «مدرسة الحكمة» لتجد فيه فصلا عن الترانسندنس أو المتعالى بعنوان «تعلموا أن الانسان يعلو على الانسان» · (دار الكاتب العربى ، ١٩٦٩)·

الفصل الثاني

بودلير ١٨٢١-١٨٦٧
شاعر العصر الحديث

« العالم ممل وصغير
اليوم وامس وغدا »

١ ـ تمهيد :

ما من شاعر استحق هذه التسمية مثل بودلير . فلم يقتصر أثره على الشعر الحديث من بعده الى يومنا الراهن فحسب ، بل امتد كذلك الى نظريات فن الشعر التى تتحدث عن طبيعة بنائه وظواهره وقضاياه ..

صار الشعر الفرنسى بعد بودلير مسألة تعنى القارة الاوروبية كلها. ويكفى أن نذكر تأثيره على الانتاج الشعرى فى ألمانيا وانجلترا واسبانيا وايطاليا . بل يكفى أن الفرنسيين أنفسهم سرعان ما تبينوا أن هذا الشعر كان أبعد أثرا من شعر الرومانتيكيين ، وأن التيارات الجديدة التى انبعثت منه كانت أعظم قوة واشد اثارة . لقد نفذ فى قلوب فيرلين ورامبو ومالارميه . واعترف هذا الأخير بأنه بدأ من حيث انتهى بودلير . ولم يتردد شاعر كبير مثل فاليرى فى أن يتتبع قبل موته بقليل ذلك الخط المباشر الذى يصل من بودلير اليه . ثم جاء صوت الشاعر العظيم توماس اليوت ليؤكد فى دراسته الهامة عنه أن بودلير هو أعظم مثل للشعر الحديث فى أية لغة من اللغات . ولسنا بحاجة الى الاستطراد فى هذه النماذج والنصوص ، فكل من يقرأ بودلير اليوم يعرف بغير شك أنه الرائد الذى وضع أساس هذا البناء الشامخ الغريب الذى نسميه بالشعر

الحديث · بل ان القارىء الذكى لن يعدم أثره هنا وهناك على رواد شعرنا العربى الجديد ··

لا غرابة اذن فى أن يكون بودلير هو شاعر العصر الحديث ، وأن يحس هو نفسه أنه جدير بهذه التسمية · فهو الذى استخدم الكلمة لأول مرة فى سنة ١٨٥٩ ، واعتذر عن غرابتها وجدتها ، ثم اضطر اليها للتعبير عما يميز الفنـــان الحديث · وما يميز الفنان الحديث هو أن يحيا فى صحراء المدينة الكبيرة فلايرى سقوط الانسان فحسب ، بل يحس كذلك بنوع من الجمال الغامض الذى لم يكتشف من قبل · والواقع أن هذه هى نفسها مشكلة بودلير : كيف يمكن أن يحيا الشعر فى ظـــل المدنية التى سيطرت عليها التجارة والصناعة ؟ ونستطيع أن نقول ان شعره يشـــير الى الطريق ، ونثره يتأمله ويتفكر فيه ··

ولكن الى أين يؤدى هذا الطريق ؟ انه طريق الخروج من ســجن الواقع الضيق ، طريق النجاة من تفاهته الى منطقة السر · ولكن ما يميز بودلير أيضا انه يأخذ معه عناصر هذه المدنية المثيرة وهذا الواقع التافه الى تلك المنطقة الغامضة التى قد تكون فى أعماق الحضيض أو فى أعالى القمم ، وأنه يضفى عليها رفيف الشعر واهتزازه وخلجاته · ولا نبالغ اذا قلنا انه بهذا يمهد للشعر الحديث ويلمس طبيعته السحرية القاسية فى آن واحد ··

لعل أهم ما يميز بودلير هو دقة عقله ونصـــاعة وعيه الفنى · ان العبقرية الشعرية والذكاء النقدى يتحدان فى طبيعته · وآراؤه فى فن الشعر وطبيعة الخلق الشعرى تقف على مستوى واحد مع انتاجه ، بل قد تزيد عليه فى أهميتها وخطرها ، شـــأنه فى ذلك شأن الشـــاعر الرومانتيكى نوفاليس الذى تعد آراؤه المنثورة فى شذراته أهم بكثير من أعماله الأدبية ، وأقوى منها تأثيرا على الأجيال من بعده · وقد جمع بودلير أفكاره وآراءه تلك فى مجموعتين من المقالات هما « تطلعات جمالية » و « الفن الرومانتيكى » (*) · (وقد نشر كلاهما فى سنة ١٨٦٨ بعد موته ·) · وفى هذين الكتابين تفسيرات عديدة لأعمال فنية عاصرها بودلير . لا فى الأدب وحده ، بل كذلك فى الرسم والموسيقى · وهى ظاهرة يتكرر فيها عند بودلير ما لمسناه من قبل عند ديدرو من استفادة بالفنون الأخرى فى معرفة طبيعة الأدب والخلق الشعرى · ولكن تحليلات بودلير وتفسيراته

* L'art romantique — Curiosités esthétiques.

تزيد عن ذلك كله فى أنها تقدم تحليلا لضمير العصر ولفكرة الحداثة بوجه عام ، ينبع من ايمانه بأن الأدب والفن هما التعبير عن روح العصر وقدره ٠ وهو بهذا يخطو الخطوة الأولى على الطريق الذى سيقطعه مالارميه فيمابعد ، وأعنى به الطريق الى الشعر الانطولوجى (الوجودى) ونظريته الوجودية فى فن الشعر ٠٠

٢ ــ التخلى عن النزعة الشخصية :

طرق كثير من الباحثين موضوع العلاقة بين بودلير وبين الرومانتيكيين ونود هنا أن نتحدث بايجاز عن الدوافع والأسباب التى مكنت بودلير من تحويل التراث الرومانتيكى الى لون جديد من الأدب والتفكير أدى بدوره الى لون جديد من الشعر الغنائى عند المتأخرين ٠

ويحسن أن نبدأ هذا الحديث بالكلام عن ديوان بودلير الشهير « زهور الشر » (١٨٥٧) ٠٠

وزهور الشر ليست من شعر الاعتراف الذاتى فى شىء ، وليست كذلك من قبيل المذكرات الشخصية الخاصة التى يسجل فيها الأديب قصة حياته وآلامه ، على الرغم مما نجده فيها من عذاب شاعر وحيد شقى مريض ٠ ولم يحدث أن دون بودلير تاريخ كتابة قصائده ، كما فعل فيكتور هيجو على سبيل المثال ٠ ولو حاولنا الربط بين احدى هذه القصائد وبين ظروف حياته لما خرجنا من ذلك بشىء يلقى بعض الضوء على موضوعها ٠ ولذلك فلابد من القول بأن بودلير أول شاعر حديث تنفصل حياته عن أدبه ٠ واذا أردنا المزيد من الدقة أمكننا أن نقول ان الاتجاه الى التخلى عن النزعة الشخصية والعواطف الذاتية فى الشعر الحديث قد بدأ مع بودلير ٠ واذا أردنا أن نكون اكثر دقة قلنا ان الكلمة الشعرية لديه لم تعد تصدر عن وحدة تجمع بين الشعر والشاعر الحى كما حاول الرومانتيكيون ذلك وحققوه الى حد كبير ، على خلاف قرون كثيرة سابقة من الانتاج الأدبى ٠ وكلام بودلير فى هذا الموضوع يستحق أن يؤخذ مأخذ الجد ٠ ولا يقلل من شأنه أنه يعتمد فيه على كلام مشابه قال به الكاتب الشاعر الأمريكى ادجار آلان بو الذى ترجم بودلير العديد من مقالاته وأقاصيصه ٠٠

كان « بو » أول من فصل فصلا حاسما بين الشعر والشاعر أو بين الكلمة والقلب · كان يريد أن يكون موضوع الشعر هو العاطفة المتأججة، على أن تكون عاطفة لا صلة لها بالعاطفة الذاتية أو الشخصية ولا بما سماه « نشـــوة القلب » (*) · انه يريد بهـــا نوعا من الحساسية الشاملة ، يسميها فى بعض الأحيان « الروح » ليسرع بعد ذلك بقوله «لا القلب» !·

وبودلير يكرر فى هذا الموضع ــ وفى مواضع أخرى عديدة من آرائه النقدية ــ ما يقوله « بو » ، وان عدل بعض الشيء فى صـــياغته · فهو يقول مثلا (ص ١٠٣١ وما بعدها) « ان مقدرة القلب على الاحساس ليست فى صالح العمل الأدبى » ··

ماذا يكون اذا فى صالحه ؟ مقدرة المخيلة على الاحساس · ولكن ماذا يفهم بودلير من كلمة المخيلة أو ملكة الخيال ؟ هى عنده قوة تعمل بتوجيه من العقل (وسنعود لذلك بالتفصيل فيما بعد) ··

ولذلك ينصح الشاعر بالبعد عن كل نزعة عاطفية ذاتية ، والانصراف الى « المخيلة الناصعة » التى تستطيع فى رأيه أن تنهض بواجبات لا تقوى عليها العاطفة · ويقول أيضا على لسان الشـــاعر « ان مهمتى تخرج عن الحدود البشرية » (ص ١٠٤٤) · كما يقول فى احدى رسائله انه يتعمد أن تكون أعماله الأدبية غير شخصية ، أى تكون قادرة على التعبير عن كل الأحوال الوجدانية التى يمكن أن يحس بها الانسان ، والأحوال المتطرفة، منها بوجه خاص · أليس ثمة مكان للدموع ؟ أجل · ولكنها الدموع التى لا تنحدر من القلب · والشعر لا يكون شعرا بحق حتى يثبت مقدرته على أن يضع القلب فى حالة حياد ··

يريد بودلير للذات (أى جماع العواطف والانفعالات الشخصية التى أسميناها بالقلب) أن تكون فى حالة حياد · وهو بذلك يضع يده عـــلى ملمح هام من ملامح الشعر الحديث ، وأعنى به نزعة التجرد من الذاتية ، أو اطراح النزعة البشرية كما يسميها بعض النقاد · ونحن نجد فى انتاج بودلير وفى آرائه النقدية ذلك التخلى عن الذاتية الذى سيؤكد « أورتيجا أى جاسيه » و « اليوت » وغيرهما أنه شرط ضرورى لصدق الشعر ودقته·

ومع ذلك فلا يجب أن نفهم من هذا أن بودلير يلغى « الأنا » أو « الذات » ، لأن قصائد « زهور الشر » تكاد كلها تتحدث عن « الأنا » أو

(*) The intoxication of the heart.

تعبر عنها . فبودلير شاعر عاكف على نفسه بكل ما فى كلمة العكوف من معنى (ولا أقول الانطواء حتى لا تفسر الكلمة بمعنى المرض النفسى أو غيره من التفسيرات النفسية السخيفة) ! ومع ذلك فينبغى أن يلتفت هذا العاكف على نفسه عندما يكتب شعره الى ذاته التجريبية أو الشخصية . انه يعبر عن نفسه من حيث هو انسان يتعذب بروح العصر الحديث ويعانى آلامه ، ومن حيث هو شاعر يدرك هذه الحقيقة ويعيها تمام الوعى . انه واقع فى أسرها ، وما أكثر ما قال ان العذاب الذى تقاسيه ليس عذابه هو وحده .. بل ان بعض قصائده التى لاتزال تعلق بها بقية من عذابه الشخصى لا تعبر عن هذا العذاب الا بطريقة غامضة وغير دقيقة . ولذلك فلا نستطيع أن نتصور مثلا أنه كان فى امكانه أن يكتب قصيدة من نوع القصيدة المشهورة التى كتبها فيكتور هيجو عن موت طفل . انه يتعمق ذاته الشخصية تعمقا منهجيا دقيقا ليفتش عن كل القيم والآلام « غير الشخصية » أو « فوق الشخصية » التى يعانيها عصره كله : القلق . والضياع والسقوط . وانهار النفس التى تشتاق الى عالم مثالى تراه يتدهور فى هوة الفراغ . وهو يتحدث عن هذا القلق النفسى الذى يعانيه تحت وطأة هذا القدر ..

والواقع أن « القلق » والقدر ، من الكلمات الدالة على فكر بودلير ، كما أن « التركيز » و « التمركز » من مفاتيح شخصيته ، وكأنى به قد اتخذ لنفسه شعارا كلمة امرسون : « البطل هو الذى لا يشغله عن التركيز شىء » . أما الكلمات المضادة فهى « التفكك » و « الدعارة » — والأخيرة تعنى الاستسلام ، والتخلى عن القدر الروحى ، والهروب الى الآخرين ، والخيانة عن طريق التشتت . وكلها كما يؤكد بودلير من ظواهر المدنية الحديثة كما هى من الاخطار التى عاهد نفسه أن يحميها من شرها ، وانه لقادر على ذلك بفضل القدر الذى هيأته له طبيعته ، وبفضل التركيز على « الأنا » التى تخلصت من الاعراض الشخصية وارتفعت حتى صارت وعاء يحتوى العصر كله ..

٣ — التركيز والوعى بالشكل ؛ الشعر والرياضة :

ليس بودلير من الأدباء الذين تقاس خصوبتهم بعدد الموضوعات التى يطرقونها ، بل بمدى العمق فى تناولها . فلقد تناول عددا قليلا من الموضوعات التى ظل طوال حياته يدور فى فلكها ويرجع اليها بالتهذيب

والتنقيح من حين الى حين · ومن المدهش حقا أنها تظهر فى الاربعينات ، أى فى فترة مبكرة من حياته ، وأنه لم يكد يزيد عليها بعد ذلك شيئا ذا بال ، بل ظل منذ ظهور « أزهار الشر » حتى وفاته لايكاد يخرج عن دائرتها · هذه الموضوعات القليلة التى ساعدت مقالاته ومذكراته الشخصية ورسائله على تثبيتها والتركيز عليها ، تتخلل ديوانه وتجعل منه ما يشبه النسق المنظم أو الكيان العضوى الحى · وهى على قلتها أقرب الى أن تكون تحولات أو متنوعات على لحن رئيسى واحد يفيض بالألم والصراع ، ونستطيع أن نسميه لحن التوتر بين النزعة الشيطانية والنزعة المثالية · هذا التوتر يظل قائما بلا حل أو نهاية ، ولكنه يظل كذلك محتفظا بالنظام والتسلسل اللذين يميزان كل قصيدة على انفراد ··

والواقع أننا لن نفهم تطور الشعر الحديث حتى نفهم هذا التوتر الذى سيصل الى غايته فى شعر رامبو فيصبح لحنا من النشاز المطلق الذى تحطم فيه كل تماسك ونظام ، ويزيد حدة وعنفا فى شعر مالارميه وان طرق به موضوعات أخرى وخلق له لغة جديدة غامضة موغلة فى الغموض ··

***

لقد حذر بودلير كما رأينا من الاستسلام « لنشوة القلب » · وتركز قصائده على عدد من الموضوعات القليلة يحقق هذا الغرض · صحيح أن هذه النشوة قد تظهر فى بعض شعره ، ولكنها ليست هى الشعر نفسه، بل مادته · ففى رأيه أن الفعل المؤدى الى الشعر الخالص فعل كله جهد وتعب وبناء ومعمار وتجريب متصل لطاقات اللغة وبواعثها · ولقد نبه بودلير الى أن زهور الشر لا تريد أن تكون مجرد «ألبوم» يضم عدة قصائد، وانما هى كل متكامل يبدأ وينمو وينتهى الى غاية · قد لا تخرج من ناحية المضمون عن مجموعة من العواطف السلبية كاليأس والشوق الى الموت والشلل والتطلع المحموم الى المثال والانفعالات الشاذة · ولكن هذه العواطف كلها محصورة فى اطار من التأليف المحكم المدروس · ولذلك لا نكون مبالغين اذا قلنا ان زهور الشر ــ بجانب أغانى بتراركا وديوان أنشودة لجيان الأسبانى ــ هى أكثر مجموعات الشعر الأوروبى الحديث دقة واحكاما · ولقد راعى بودلير فى كل ما أضافه اليها بعد ظهور الطبعة الأولى سنة ١٨٤٥ أن يكون متفقا مع الاطار العام الذى وضعه لها منذ البداية · بل ان حرصه فى تلك الطبعة على أن يكون عدد القصائد مائة تقسم الى خمس مجموعات ، يدل على حرصه الشديد على دقة الشكل

والبناء . صحيح ان هذه النزعة الشكلية عنصر مشترك بين أبناء الروح الرومانية أو اللاتينية . ولكن الآثار الباقية من التفكير المسيحي في شعره تدل من ناحية أخرى على تأثر البناء الشكلي لقصائده بالاتجاه الرمزي العام الذي غلب على أواخر العصور الوسطى ، عندما كانت أشكال التأليف الأدبي انعكاسا لنظام الكون الذي خلقه الله ..

تخلى بودلير في الطبعات التالية من زهور الشر عن ذلك العدد الكامل ، ولكنه لم يتخل عن النظام الداخلي الذي يربط بين قصائدها ، بل زاده قوة . والنظرة العابرة الى الديوان الشهير تكفي لتعرف هذا النظام. فبعد أن يبدأ بقصيدة تمهد للديوان كله (الى القارىء) نجد المجموعة الأولى (ملال ومثال) تتناول التضاد القائم بين الارتفاع والسقوط ، والثانية (لوحات باريسية) تشير الى محاولة الفرار الى عالم المدنية الكبيرة ، والثالثة (النبيذ) تصور الانطلاق الى جنة مصطنعة ..

ولكن الشاعر لا يجد الراحة التي كان ينشدها . ولذلك يستسلم لاغراء التخريب والتدمير الذي تدور عليه قصائد المجموعة الرابعة التي جعل عنوانها (زهور الشر) عنوانا للديوان كله . وينتهي به التخريب والتدمير الى التمرد الساخر على الله في المجموعة الخامسة (تمرد) . ولا يبقى أمامه الا التماس الراحة في الموت ، هذا المجهول المطلق . وبذلك ينتهي الديوان بالمجموعة السادسة والأخيرة « الموت » ..

ولا يقتصر هذا البناء المعماري على تكوين الديوان في مجموعه ، بل يتخلل المجموعات نفسها كنوع من التسلسل الديالكتيكي للقصائد . ولذلك نجد الديوان كله أشبه بنسق أو نظام متحرك ، تتغير خطوطه من الداخل ، ويسير في اتجاهه العام كالمنحنى من أعلى الى أسفل . ونهاية المطاف هي الحضيض أو الهاوية . والأمل في الجديد لن يكون الا فيها . ولكن ما هو هذا الجديد ؟ عبثا نبحث عن اسم له . فالأمل المعلق بالهاوية لا يعرف له كلمة تسميه ..

زهور الشر اذا بناء منظم مقصود . وهذا وحده يؤكد بعد بودلير عن الرومانتيكيين الذين لم تكن دواوينهم الشعرية سوى مجموعات من القصائد رتبت كيفما اتفق ، وعبرت بذلك من ناحية الشكل عن عفوية الالهام وخضوعه للصدفة والاتفاق . وهو يؤكد أيضا أهمية الدور الذي تؤديه الطاقات الشكلية في أدب بودلير . فليست هذه الطاقات والقوى الشكلية مجرد حلية أو تقليد ، ولكنها وسيلة الانقاذ التي يلجأ اليها

الشاعر للنجاة من الأزمات الروحية التى تحاصره بالقلق والعذاب • ولقد عرف الأدباء والشعراء دائما هذه الحقيقة البسيطة أو هذا العزاء الوحيد: ان الغنــــاء يبدد الألم والعناء والتعبير يرتفع بالتعاسة والشقاء • وعرفوا دائما أنه لا سبيل الى التطهر من العذاب حتى يتحول أو يتشـــكل عن طريق الكلمة • فلما جاء القرن التاسع عشر وتحول العذاب الخصب الى صحراء مجدبة بالوحشة والضياع والعدم ، أصبح الشـــكل هو المنقذ الوحيد • وكان حتما أن تكون العلاقة بين الشكل المحكم المستقر الهادىء وبين المضمون القلق المتوتر علاقة تنافر ونشاز • ومثلما انفصلت القصيدة عن القلب تباعد الشكل عن المضـــمون • وأصـــبحنا نواجه أحد الملامح الرئيسية فى الشعر الحديث ، وهو التنافر أو النشاز ••

سيبقى المضـــمون متفجرا كالبركان بالعذاب والقلق والتناقض • وسيكون على الشاعر أن يبحث عن النجاة فى تجاربه الشكلية مع اللغة ••

ويعبر بودلير فى مواضع كثيرة من كتاباته عن الشـــكل كوسيلة للنجاة والانقاذ • فهو يقول مثلا : « ان المزية المدهشة للفن هى أن الشىء المفزع المخيف يصبح جميلا اذا عبر عنه تعبيرا فنيا ، وأن الألم الذى يدخله الايقاع والتكوين يملأ الروح بالفرح الهادىء » (ص ١٠٤٠)• والعبارة وان شـــابها بعض الغموض تفصح فى الواقع عن اقتناع بودلير بتفوق ارادة الشكل على ارادة التعبير ، وعن شوقه الى التماس الأمان والاطمئنان فى الشـــكل ، والبحث عن « خاتم الأمان المنقذ » كما سيقول الشـــاعر الأسبانى جيان فى احدى قصائده • وهو يقول فى موضع آخر : « من الواضح تماما أن قوانين الوزن ليست قوانين طاغية اختلقت اختلاقا • انها قواعد تتطلبها بنية العقل نفسه • ولم يحدث أبدا أن كانت عقبة فى طريق الاصالة • بل ان العكس هو الأصح الى أبعد حد : فلقد كانت دائما خير عون للأصالة على النضوج » (ص٧٧٩)•وسيعود علم من أعلام الموسيقى الحديثة وهو سترافنسكى الى هذه العبارة نفسها فى كتابه «فن الموسيقى» كما ستتكرر الفكرة بعينها عند مالارميه وفاليرى • ولم يرجع هؤلاء الى هذا النص لمجرد أنه يؤكد وعى الروح اللاتينية بالشكل ، بل لأنه يدعم التجربة العملية التى يمارســها المحدثون ويؤثرونها على غيرها ، هـــذه التجربة التى تجعلهم يتناولون القواعد المتواضع عليها فى القافية ، وعدد المقاطع فى البيت الواحد وبناء المقطوعة فى القصيدة كما لو كانت أدوات تؤثر بدورها على اللغة وتنتزع منها امكانيات وتضطرها الى ردود أفعال لم يكن المضمون الأصلى وحده ليصل اليها بنفسه ••

أثنى بودلير ذات مرة على الرسام الفرنسى دومييه فقال ان لديه المقدرة على تصوير كل ما هو منحط وفاسد وتافه فى صورة واضحة دقيقة . ولقد كان فى استطاعة بودلير أن يطبق هذا الكلام على نفسه . فانتاجه الأدبى يجمع بين الألم المميت والدقة الشديدة فى وحدة واحدة ، ويمهد بذلك للشعر الذى سيجىء بعده . وقد كان نوفاليس وادجاربو أول من أدخل فكرة الحساب الدقيق فى نظرية الأدب . والتقط بودلير الفكرة فوجدناه يقول مثلا فى معرض كلامه عن سمو الفن على الطبيعة الخالصة : « الجمال هو حصيلة العقل والحساب » (ص ٩١١) . بل ان الالهام يبدو له طبيعة أو فطرة محضة ، وذاتية غير نقية . ولو ان أديبا أنتج بدافع الالهام وحده لما استطاع أن ينتج غير الخلط والاضطراب . مرحبا بالالهام لو سبقه الجهد الفنى الطويل والتدريب والمران الشاق . عندئذ يكتسب تلك الرقة التى نلمسها فى راقص كسر عظامه فى الخفاء آلاف المرات قبل أن يسمح لنفسه بالظهور أمام الجمهور!» (ص١١٣٣) .

لن يخفى على القارىء من هذه العبارات كلها أن بودلير يؤكد دور اللحظات الارادية والذهنية فى فعل الخلق الأدبى . انه يلجأ الى فكرة الرياضة التى سبق أن لجأ اليها نوفاليس . فهو مثلا يشبه الأسلوب الدقيق « بمعجزات الرياضة » . وهو يقول ان الاستعارة تنطوى على قيمة « الدقة الرياضية » . وهو يستند بالطبع فى هذه الأفكار كلها الى « بو » الذى تكلم كثيرا عن صلة القرابة التى تجمع بين المشكلات الأدبية وبين « المنطق الدقيق فى احدى المشكلات الرياضية » . هذه كلها أمور سيكون لها أعظم الأثر على مالارميه ، وسيمتد هذا الأثر كما سنرى على فن الشعر المعاصر كله ..

* * *

٤ ـ الشعور بنهاية الزمن والشعور بالحداثة :

أشرنا من قبل الى مسافة البعد التى تفصل بودلير عن الرومانتيكيين وقلنا ان هذا البعد يتجلى فى اختياره للموضوعات التى يتناولها ويؤثرها على غيرها ..

ولكن هذا لا يمنع أنه قد ورث الكثير عن الرومانتيكية وان كان قد حول هذا الموروث الى تجربة قاسية تبدو تجارب الرومانتيكيين الى جانبها أشبه باللهو والعبث . كان الرومانتيكيون قد ساروا خطوات فى تفسيرهم الاسكاتولوجى للتاريخ (الذى انتشر منذ أواخر عصر التنوير وان

كانت له جذوره القديمة) وهو تفسير يعتبر الزمن الحاضر نهاية الزمن • ومع ذلك فقد ظل تفسيرهم هذا نوعا من الاحساس الحزين الرقيق الذى يعرو النفس حين تشاهد شمس الحضارة الافلة ترسل ألوانها الجميلة الشاحبة ••

وبودلير يضع نفسه وعصره فى نهاية الزمن ، ولكن صوره وعواطفه مختلفة كل الاختلاف • ان هذا الشعور بنهاية الزمن ، وهو شعور يتغلغل فى الروح الأوروبية منذ القرن الثامن عشر الى اليوم ، يظهر لديه فى صورة حادة ، مفزعة ومفزوعة فى آن واحد • ويبدو هذا فى قصيدته « غروب شمس الرومانتيكية » التى كتبها فى سنة ١٨٦٠ • فالقصيدة تضم مجموعة من الصور التى يأفل فيها النور والفرح حتى تغرق فى ظلام الليل البارد ورهبة الخوف الفظيع من المستنقعات والحيوانات البشعة :

ما أجمل الشمس عندما تشرق وهى مكتملة النضارة ،
وتلقى علينا بتحية الصباح مثلما يدوى (صوت) انفجار !
ـ سعيد ذلك الذى يستطيع فى حب
أن يحيى غروبها الذى يزيد فى روعته عن حلم !

مازلت أذكر ! •• رأيت كل شىء ، الزهرة ، والنبع ، والأثر ،
تنتفض تحت عينها كالقلب الخفاق ••
ـ هلموا بنا نجرى نحو الأفق ، تاخر الوقت ، فلنسرع الجرى ،
فقد نلتقط على الأقل شعاعا مائلا !

لكن عبثا أسعى وراء الاله الذى يتوارى ؛
الليل الذى لا يقاوم ينشر سلطانه ،
أسود ، رطبا ، فظيعا ، وشديد الرعب ؛

رائحة القبر تسبح فى الظلمات ،
وقدمى المتوجسة تدوس على حافة المستنقع ،
على الضفادع والقواقع الباردة •

وليس من العسير أن نفهم رموز القصيدة • فهى تدل على الظلام الكالح المطبق وفقدان النفس لشعاع الأمل الذى تبقى لها فى الغروب • ولابد للشاعر أن يتشبث بالظلام والشذوذ حتى يستطيع أن يقول شعرا

يتفق وروح العصر وقدره . الظلام هو الملجأ الوحيد الذى تبقى للنفس الموحشة الغريبة على ذاتها ، والمكان الوحيد الذى تستطيع أن تبدع فيه الشعر وتهرب من تفاهة « التقدم » الذى يتقنع به الزمن الأخير . ولذلك فليس عجيبا أن يصف بودلير « أزهار الشر » بأنها « لحن نشاز من وحى آلهة الزمن الأخير » ..

وبمثل ما اختلفت نظرة بودلير الى الزمن الأخير أو نهاية الزمن عن الرومانتيكيين اختلفت كذلك نظرته الى فكرة الحداثة . والفكرة عنده مركبة شديدة التعقيد . فهى من الناحية السلبية تدل على عالم المدن الكبيرة الذى يفيض بالعقم والقبح والخطيئة ، عالم الشوارع المسفلتة ، والأضواء الصناعية والاعلانات واللافتات البشعة ، ووحدة الانسان الضائع وسط الزحام . عالم التقدم والتكنيك الذى يعمل بالبخار والكهرباء . والتقدم فى رأى بودلير هو ذبول الروح وضمورها بالتدريج وسيطرة المادة سيطرة تزداد كل يوم . وكثيرا ما نقرأ فى كتاباته عن « الاشمئزاز اللانهائى من اللافتات ، والصحف اليومية وطوفان الديمقراطية التى تسوى بين جميع الأشياء » . وهذا كلام يشبه ما يقوله ستندال وتوكفيل كما يشبه ما سيقوله فلوبير فيما بعد . ولكن بودلير يزيد على ذلك فينظر الى الحداثة من زاوية أخرى . فهى عنده فكرة تنطوى على تنافر ونشاز ، ولكنه ينتزع من جوانبها السلبية شيئا له سحره وجاذبيته . فالشر والبؤس والسقوط والظلام والتقدم الآلى والافتعال.. الخ . تنطوى كلها على عناصر مثيرة يستطيع الشاعر أن يفيد منها . لا بل انها تنطوى على أسرار يمكن أن توجه الشعر وجهة جديدة . وكل من يقرأ « زهور الشر » سيلاحظ مقدرة بودلير على اضفاء الروح الصوفية على ركام المدن الكبيرة وبث أنفاس الروحانية فى أكوامها وقاذوراتها . وليس معنى هذا أنه يريد العودة الى الطبيعة كما أرادها روسو . فهو يؤكد كل فعل يلغى الطبيعة ، أو يعمل على تأسيس مملكة الفن والصنعة المطلقة . ونحن نحس من احدى قصائده المشهورة .. ان الكتل الحجرية المكعبة التى تزدحم بها المدينة الكبيرة ـ وهى كتل صماء خلت من الحياة الطبيعية وأصبحت مأوى للشر والفساد ـ انما تمثل حرية العقل ، كما تعبر عن الروح الخالص . وسنجد أصداء هذه الفكرة عند المتأخرين ، وسنلاحظ أن الشعر الأوربى فى القرن العشرين لا يزال ينشر هذه الغلالة الصوفية التى اكتشفها بودلير فوق المدن الكبيرة ..

ان الصور التى تقدمها المدينة الكبيرة صور متنافرة تنبعث منهـــا أنغام ناشزة . ولكنها مع ذلك أو لهذا السبب عميقة شديدة العمق . انها توحد بين أنوار الغاز وسماء الليل ، بين شذا الأزهار ورائحة القار . وهى غنية بالفرح والألم ، والمتعة والشكوى ، يحس القارىء ان مضمونها متنافر مع أبياته ذات الأنغام المنسجمة الموقعة . انه ينتزعها من التفاهة كما يستخلص الصيدلى عقاقيره من النباتات السامة ، فتصبح بعد تحولها الشعرى وسيلة لعلاج « رذيلة التفاهة » . ان كل ما تشمئز منه النفس يأتلف مع نبل النغم ويكتسب تلك « الرعشة الجالفينية » (*) التى طالما امتدحها فى كتابات ادجاربو . وها هى ذى الصور تتوالى : النوافذ المتربة التى لا تزال عليها آثار المطر ، واجهات البيوت الهرمة الكالحة ، خضرة الســم المعدنية ، الفجر الذى تراه العين كأنه بقعة قذرة ، أو كأنه نوم المومسات الحيوانى ، ضجة السيارات العامة ، وجوه بلاشــفاه ، عجائز ، موسيقى الصفيح ، عطور عفنة . تلك بعض صور الحداثة عند بودلير . وانها لحية لا تزال فى قصائد شاعر مثل اليوت ..

٥ ـ استطيقا القبح :

ربما يبدو هذا العنوان طريفا لما فيه من مفارقة . ولكنه يمثل فى الواقع حقيقة أساسية من حقائق فن الشعر الحديث ، أشار اليها فيكتور هيجو ، ثم أكدها بودلير ، وسارت فيها الأجيال اللاحقة الى أقصى مداها .

كثيرا ما تكلم بودلير فى دراساته النظرية عن الجمال . غير أن الجمال فى شعره ظل قاصرا على البناء والشكل والتناول الموسيقى للغة . لم تعد الأشـــياء عنده تحتمل الفكرة القديمة عن الجمال . ولذلك فهو يلجأ الى الاضافات التى تدل على الغرابة والمفارقة ، ليخلع على الجمال طابعه العدوانى المثير . ان الجمال ينبغى أن يكون « نقيا وغريبا » كما يقول فى أحـــد تعريفــاته له . ولابد له أن يكون غريبا حتى يحمى نفســـه من التفاهة والسوقية ، ويستثير الذوق التافه السوقى فى وقت واحد ..

ومع ذلك فقــد رحب بودلير بالقبح ، واعتبره معادلا للسر الجديد الذى يريد أن يغزو أرضه ، ونقطة الانطلاق التى يبدأ منها الصعود الى المثالية . ان الشاعر ، كما يقول « يوقظ فى القبح ســـحرا جديدا » .

* Frisson galvinique.

(ص ١١١٤) • فالقبيح يولد المفاجأة ، وهذه تولد «الهجوم غير المنتظر»• بهذا يعلن الشذوذ عن نفسه كمبدأ أساسى من مبادىء الأدب والشعر الحديث ، بل كأحد العوامل والأسباب التى أدت اليه • ولابد من آثارة الأعصاب على كل ما هو تافه وتقليدى نلقاه فى حياتنا كما نلقاه كذلك فى الجمال بمفهومه القديم • ان الجمال « الجديد » يمكن أن يتساوى مع القبح • وهو يبلغ القلق الذى يتميز به عندما يتلقى ماهو تافه وسطحى فيحوله أو يشوهه ويجعل منه شيئا غريبا مثيرا • وعندما يجمع بين « المفزع والمضحك » على حد قول بودلير فى احدى رسائله ••

لاشك أن القارىء قد لاحظ أن هذه كلها أفكار وردت فى صورة أقل من ذلك حدة عند الناقد الرومانتيكى فريدريش شليجل (فى فكرته عن التهريج الترنسندنتالى) وعند فيكتور هيجو فى نظريته عن المسخرة (وقد فات الحديث عنها) ••

وقد أعجب بودلير ــ فوق اعجابه المستمر بشخصية « بو » وأعماله ــ بعنوان « أقاصيصه عن المسخرة والارابسك » (*) •

وقد عرف بالطبع أن المسخرة لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالدعابة أو المرح • فهى فى الحقيقة ميدان الصراع بين النزعة المثالية والنزعة الشيطانية (التى تطبع حياته وأدبه كما قدمنا) • ولذلك نجده يثنى على رسوم « دوميه » الكاريكاتيرية ويحيى فيها ما يسميه « بعبث المغفلين الدموى » ، ليبرر سخطه على الفكاهة الخالصة أو الدعابة البسيطة • بل انه يضع « ميتافيزيقا المضحك المطلق » ويوسع من مفهوم المسخرة ليجعل منها فكرة سيكون لها فى التفكير والوجدان الحديث أثر بعيد ، وهى فكرة المحال أو العبث (**) (ص ٧١٠) • وسيستمد من قانون العبث (ص ٤٣٨) تجاربه الخاصة بل وتجارب كل انسان يجد نفسه معلقا بين السمو الى قمة الوجد والمثال ، والسقوط فى قرارة الحضيض والعدم • انه القانون الذى يحتم على الانسان أن « يعبر عن عذابه عن طريق الضحك » • وهو يتحدث كذلك عن « شرعية العبث » ويمجد الحلم لأنه يزود المستحيل بمنطق المحال المخيف ••

هكذا يصبح العبث هو الأفق الذى تطل منه العين على اللاواقع هربا من سجن الواقع الضيق • وسوف يتعلم منه المتأخرون هذه النظرة ••

---

* Tales of the Grotesque and the Arabesque.

** L'absurde.

٦ ـ اثارة السخط لذة ارستقراطية :

كان من الضرورى لمثل هذا الأدب الذى يحتاج الى مثل هذه الأفكار أن يستثير أعصاب القارىء أو يصدمه ويبعده عنه · ولقد عرفنا كيف بدأ هذا التصدع فى علاقة الأديب بجمهور القراء على يدى روســـو ثم أدى بالرومانتيكيين الى موضوعهم الاثير عن الشاعر الوحيد ··

وقد التقط بودلير هذه الفكرة فزادها حدة ، وأضفى عليها نوعا من الدراميــة العدائية التى ستصـــبح فيما بعد طابعـــا عاما للأدب والفن الأوروبيين ··

انه يتحدث عن « اللذة الارستقراطية التى تأتى من آثارة السخط » ويصف « زهور الشر » بأنها « متعة حارة بالمقاومة » وبأنها « نتاج الحقد والكراهية » · وهو يرحب بأن يثير الأدب «صدمة عصبية» ويشيد بقدرته على آثارة أعصاب القارىء ، وبأن هذا القارىء لم يعد قادرا على فهمه · استمع اليه وهو يقول : « ان الشعور الأدبى الذى كان فيما مضى منبعا لا نهـــائيا للأفراح ، قد أصبح الآن ترسانة تعج بأدوات التعـــذيب » (ص ٥١٩) · ونخطىء لو تصورنا هذا كله مجرد صدى أو تقليد للنزعات الرومانتيكية · فالواقع أن عوامل التنافر والنشاز الكامنة فى الأدب قد صارت بالضرورة أسبابا للتنافر والنشاز بين العمل الأدبى وقارئه ··

٧ ـ مسيحية محطمة :

لا حاجة بنا الآن للكلام عن هذه العوامل والأسباب بالتفصـــيل ، فربما يكون الكلام عن التنافر الأساسى فى أدب بودلير وشـــخصيته بين النزعة المثالية والنزعة الشيطانية أخطر منه وأهم ، وربما نرى فيه احدى الخصائص الرئيسية التى تميز مضمون الشعر من بعده والتى سنصفهـــا بالمثالية الفارغة ··

يقول بودلير : « ينبغى علينا لكى ننفذ الى روح الأديب أن نفتش عن الكلمات التى يكثر من استخدامها فى أعماله · ان الكلمة تكشـــف عن الفكرة التى تتسلط عليه » · هذه العبارة يمكن ان تكون أساسا صالحا للتفسير ، كما يمكن أن نطبقها على بودلير نفسه · فالأحكام الذى يسيطر على عالمه العقلى ، واصراره على تناول موضـــوعات قليلة العدد يدور فى

خلكها ويزيدها على الدوام عمقا ــ كل ذلك يسمح لنا أن نستشف عالمه من بعض الكلمات التى تتردد فى أعماله ٠ انها المفاتيح التى نستطيع أن ننفذ بها الى هذا العالم ٠ وليس من العسير على القارىء المتأنى أن يقسمها الى مجموعتين متضاربتين : فهناك من ناحية كلمات كالظلام ، والهاوية ، والقلق ، والصحراء ، والقفر ، والسجن ، والبرودة ، والسواد ، والعفن ٠٠ وهناك على الجانب الآخر كلمات كالارتفاع ٠ والزرقة ٠ والسماء ٠ والمثال ٠ والنور ٠ والصفاء ٠٠ ولا تكاد قصيدة من قصائد بودلير تخلو من هذا التضاد ٠ بل لقد يتركز فى تعبيرات تجمع هذا الصراع الجدلى فى صورة مكثفة كأن يقول مثلا : « عظمة قذرة » ، أو « منهار وساحر » ، أو « رعب جذاب » ، أو « أسود وناصع » ٠ وعلماء الأدب يسمون هذه الوحدة التى تجمع بين طرفين لا يجتمعان عادة بالتناقض الظاهر (*) ، وهى صيغة فنية من صيغ التعبير الأدبى تصلح لتصوير الأحوال والمواقف النفسية المعقدة ٠ وليس عجيبا أن تكون هذه الصيغة الأدبية هى مفتاح شخصية بودلير وشعره ٠ بل ان من محاسن الصدف حقا أن يوفق اليها « بابو » صديق بودلير فيسمى ديوانه « أزهار الشر » ٠٠

على أن هذه الصيغ اللغوية المتناقضة تدل على شىء آخر يختفى وراءها ولا يستقيم لها معنى بدونه ٠ ذلك هو التفكير المسيحى الذى لايزال يتحرك فى أعماق بودلير ، وان لم تبق منه الا بقايا حطام ٠ صحيح أنه لا يعد مسيحيا بالمعنى الحقيقى ، ولكن من المستحيل أن نتصور وجوده بمعزل عن المسيحية ٠٠

والنزعة الشيطانية التى طالما دمغه الشراح بها لا تلغى هذه الحقيقة، بل قد تؤكد صلته العميقة بالمسيحية أو بالأحرى بما تبقى منها فى نفسه ٠ انه يعلم أن الشيطان يأسره (وهذا وحده دليل على التفكير الدينى) ، ولكنه لم يعد يؤمن بعقيدة الخلاص التى تبشر بها المسيحية ٠ ونزعته الشيطانية هى سبيله للارتفاع الى سماء المثال وصفائه ٠ انها تحاول التغلب على الشر الحيوانى (بما فى ذلك التفاهة والسوقية) عن طريق شر آخر من صنع العقل وتدبيره ، وهدفها هو الوصول الى قمة الشر كى تنطلق منها الى سماء المثال ٠٠

(*) غالبا ما يستخدم اللفظ اليونانى فى الكتب الاجنبية وهو اوكسيمرون Oxymoron. كان تقول مثلا «سر ذائع» أو «لغز مكشوف» ٠٠٠الخ٠٠

من هنا امتلأت « أزهار الشر » بألوان بشعة من الفساد والقسوة والسقوط ٠ ان الشاعر يحس « بالعطش الى اللامتناهى » ، ولكنه يغوص الى حضيض « الشيطان » لكى يتسنى له البحث عن « الجديد » ٠ انه انسان ممزق ٠ انسان ذو طبيعة مزدوجة ، (كما قال باسكال واليونان من قبل) ٠ ثمة قطبان يتجاذبه كل منهما ويشده من ذراع ٠ ولابد أن يشبع نهم القطب السالب لكى يلمس أثر الموجب على روحه ٠ لابد أن يطيع الشيطان قبل أن يشتاق الى السماء ٠ ولابد أن الشاعر قد أحس بالحاجة الى هذا « السقوط » احساسا ملحا وعنيفا ٠ وليس مهما أن يكون قد تأثر بالمانوية والغنوصية والأفلاطونية أو غيرها من الأشكال والمذاهب السابقة على المسيحية ، أو يكون قد عرف قليلا أو كثيرا عن نزعة الاشراق Illumination . التى سادت فى القرن الثامن عشر أو بايمان جوزيف دى ميستر ,(١٧٥٣ ــ ١٨٢١) ٠ فأهم من ذلك كله أنه أحس بضرورة « السقوط » كوسيلة لا غنى عنها للسمو والارتفاع ، وأنه بهذا يعبر عن ظاهرة أساسية من ظواهر التفكير الحديث الذى يحلو له الرجوع الى المذاهب الفكرية القديمة كلما رأى فيها تعبيرا عن صراعه وتمزقه الباطن ٠٠

ومع هذا كله فان بودلير لم يهتد الى طريق المسيحية الحقة ٠

صحيح أنه طالما أحس فى نفسه بالرغبة فى الصلاة وطالما شعر شعورا عمقا بخطيئة الانسان ٠ ولكن الصلاة ماتت على شفتيه ، واحساسه العميق بالعجز والتمزق سد عليه الطريق الى الله ٠ لقد تغنى فى شعره بالالم ، وعانى من لعنة الخطيئة الأزلية ، وعرف أن العذاب هو أنبل ما فى الانسان ٠ وكان من الممكن أن يجعل منه هذا كله مسيحيا مخلصا ، لولا أن الايمان بعقيدة الخلاص لم يجد له مكانا فى قلبه ، والخلاص كما نعلم هو جوهر المسيحية وأولى حقائقها ٠ انه يحس باللعنة ، ولكنه يتلذذ بهذا الاحساس ٠ وهو يذكر المسيح أحيانا فى شعره ، ولكنه يبدو كالطيف العابر أو الاستعارة الخاطفة ، كانسان تركه الله يسقط فى الهاوية ٠ وهو يتكلم عن الشر لا كطرف واحد من طرفى الحقيقة والخلق ، بل كقوة مستقلة ذات كيان وسلطان ٠ صحيح أن هذا كله لم يكن ممكنا بغير التراث المسيحى ٠ ولكنه لا يجعل منه مسيحيا ، اذ لم يبق فى نفسه من المسيحية الا بقايا حطام ٠ ولعل هذا هو الذى أكسب شعره الجرأة على الشذوذ والنشاز ٠٠

صحيح أن الشعراء المتأخرين ــ فيما عدا رامبو ــ سيـــنسون أن هذا الشذوذ لم يأتهم الا بعد أن تنكبوا الطريق واحتضرت المسيحية فى قلوبهم • ولكن الشذوذ نفسه لا يزال على ما هو عليه • ولا يســـتطيع أكثر الشعراء تمسكا بالمسيحية ودعوة اليها أن ينكر أصل هذا الشذوذ أن يفلت من قبضته • ويكفى أن نقرأ اليوت لنتحقق من هذا الكلام ••

* * *

٨ ــ التقابل والتماثل :

كان بودلير يؤمن ايمانا تاما بالضعف البشرى ، ضعفه ، وضعف القارىء « المنافق » شبيهى وأخى « كما يقول البيت المشهور فى افتتاحية « زهور الشر » • شعر طوال حيـــاته أن مثله تحكم عليه وتدينه ، وأنه ســـيظل دائما يتخبط فى دائرة خانقة من الأمل واليأس ، ويتمزق بين الســـماء والأرض ، والملاك والشيطان ، والمثال والملال •• كل ما كان الأخلاقى المتطهر الكامن فى أعماقه يدينه ويحتقره ، كان فى نفس الوقت يجذب فيه الفنان ورجل الحس والجمال • ولاشــك أن هذا التناقض الأساسى هو أصل هذا العمق وهذه الحدة الغريبة التى تميز كل ماكتب• وهو لاشك أيضا علة رفضه الواضح الصريح للتوحيد بين فكرتى الخير والجمال الذى طالما وجدناه فى صـــورة متفائلة وساذجة عند لامارتين وهيجو • ولعله أيضا أن يكون المسئول عما سميناه بنزعته الشـيطانية التى تجعله ينتقل دائما من الجمال ــ مثله الاستطيقى الأعلى أو حلمه الحجرى كما كان يسميه ــ الى اغراء الجمال الانثوى المجسد :

ما أهمية أن تاتى من السماء أو من الجحيم
ايها الجمال ! أيها الوحش الهائل ، المخيف ، البرىء !
ما دامت عينك ، ابتسامتك ، قدمك ، تفتح لى الباب
الى اللامتناهى الذى أحببته وما عرفته أبدا ؟ •

بحيث يصبح « ملاكه » أو حوريته مجرد وسيلة للفرار من الواقع القاسى ومن ســـأم الحياة • ولعله أخيرا أن يكون المســـئول عن رغبته الدائمة فى التحرر ولجوئه الى النسيان الذى وجده أحيانا فى الحب أو فى تجربته القصيرة مع الحشيش والأفيون أو رغبته العارمة فى الانطلاق الى مكان آخر ، أى مكان خارج هذا العالم ، حتى ليصبح الموت نفســه هو « النبأ الطيب » والوثبة المرحة فى قرار المجهول للعثور على « الجديد » ••

ومن شواهد هذا التقابل والتضاد فى شعر بودلير أنه يؤثر التعبير عن العواطف والمشاعر بالتماثل بدلا من التقرير المباشر أو الاغراق فى الوصف • تدل على هذا قصيدته المشهورة « التقابلات » أو « التجاوب » Correspondances التى توضح لنا جانبا من نظريته الشـــعرية • ولنقرأ القصيدة قبل الكلام عما تحمله من أفكار : —

« تجـــــاوب »

الطبيعة معبد ، تنبعث من أعمدته الحية
فى بعض الأحيان كلمات مختلطة ،
هناك يسير الانسان وسط غابات من الرموز
تحدق فيه وتتأمله بنظرات أليفة •

وكما تختلط الأصداء المديدة من بعيد
فى وحده مظلمة وعميقة ،
لها رحابة الليل والضياء ،
تتجاوب العطور والألوان والأنغام •

هناك عطور ندية كلحم الأطفال ،
عذبة كالمزامير ، خضراء كالمراعى ،
وأخرى فاسدة متبرجة وظافرة ،

شاسعة كالأشياء غير المحدودة ،
كالعنبر والمسك والصمغ والبخور ،
التى تتغنى بنشوة الروح والحواس •

لعل هذه « السوناتة » المعروفة أن تكون مصداقا لما أشـــار اليه بودلير نفسه من أن الشاعر الأصيل يملك دائما الاحســـاس « بالتماثل الشامل » (*) ، وليس فى حاجة لأحـــد من الفلاسفة أو المتصوفين لكى

---

* L'universelle analogie.

يرشده اليه ، ولا لمن يقول له ان الطبيعة معبد تخرج فى بعض الأحيان من أعمدته الحيــة كلمات مختلطة • ولكن ما معنى هــذا التماثل الكلى الشامل وماذا يقصده الشاعر بغابات الرموز التى يسعى فيها الانسان ؟•

الواقع أن الفكرة القائلة بأن « المــادى » يرمز « للمعنوى » أو « الروحى » أقدم بكثير من الفلسفة الافلاطونية التى تقول ان عالم الحس يماثل عالم المثل والمعقولات مماثلة الظل للأصل • بل انها فكرة قديمة قدم الديانات جميعا • ومع ذلك فمن الخطأ أن نقول ان غابات الرموز تدل على عالم المثل الأفلاطونية ••

فالمعنى الذى يقصده بودلير هو أن الأشياء فى عالم الحس تترجم بطبيعتها عن أفكار ومشاعر بشرية • بل قد نســتطيع القول بأن فكرة بودلير بعث للفكرة القديمة التى اشتهرت فى أواخر العصــور الوسطى عن الماكروكوزم (العالم الكبير) والميكروكوزم (العالم الصغير) فالأول مادة بأكمله وأجســامنا جزء منه ، و « يقابله » أو يتجاوب معه العالم الصغير ، أى الروح أو العقل الواعى وغير الواعى • ولما كان الله الذى خلق العــالمين عقلا أو روحا غير متناه ، فان نماذج الأفكار الانســانية موجــودة فيه ، وبهــذا المعنى تكون الأرض هى مقــابل الســماء أو تكون الأرض ومشاهدها لمحة من السماء على حد تعبير بودلير نفسه •

واذن فالجديد عند بودلير هو هذا النظام الكامل من التقابلات أو التماثلات التى يستغلها عن قصد كأداة للكشف والتعبير الشـعرى •• على أن الأمر لايقف عند هذا الحد • فهناك نمط آخر من التقابلات تخصص له القصيدة عشرة أبيات من مجموع أبياتها الأربعة عشر • فالبيت الذى يقول ان العطور والألوان والأصوات تتجاوب مع بعضها البعض انما يعبر عن فكرة كانت معروفة فى عهد بودلير ، وهى أن اللون أو الصــوت أو الرائحة أو الطعم أو الملمس يمكن أنتثير انفعالا أو انطباعا وجدانيا واحدا• وقد لوحظ أن بعض الأشـخاص يتميزون بحساسية خاصــة تجعلهم يشعرون بتشابه الانطباعات الصــادرة عن الحواس المختلفة • بل ان كلامنا العادى يحفل بأمثلة كثــيرة من هذا النوع كأن نقول مثلا أحمر صارخ ، أو زرقة ناعمة ، أو جرس ذهبى • وقد تعرض بودلير نفسه لهذا فى مقاله الذى كتبه عن فاجنر حيث يقول : « قد يثير الدهشة حقا ألا يستطيع الصــوت الايحاء باللون ، أو لا تســتطيع الألوان اعطاء فكرة اللحن ، أو يعجز الصوت واللون عن ترجمة الأفكار » ••

ويقودنا هـــذا الى ظاهرة أخرى يســـميها علم النفس الحـديث « بالسينيستيزيا » ويقصد بها الارتباط التلقائي ـ الذى يتفاوت من فرد لآخر ـ بين احساسات ذات طبيعة مختلفة تبدو كما لو كانت تثير احداها الأخرى ، كأن يثير صوت ما احساسا بلون أو رائحة معينة . أى أنهـــا أشبه بعملية سحرية اذا حدث فيها تنبيه لأحد الحواس استثار ذلك فى أذهاننا كل الخصائص الحسية الأخرى التى تتصف بها تجربة أو شيء ما ، وصور للخيال أنه موجود أيضا فى الواقع ..

والقصيدة التى نقلناها الآن تنطوى على ظاهرة «السينستيزيا» (*) بأوضح معانيها . فالأصداء الممدودة التى تتجاوب بها الألوان والأصوات والروائح تشير الى وحدة هذه « التجربة العميقة » . وهذه الوحدة ليست قائمة فينا فحسب ، بل هى كذلك وحدة الكون الشاملة . فمنذ أن خلق الله العالم كوحدة مركبة غير منقســـمة ، والأشياء تعبر عن نفســـها عن طريق التماثل المتبادل . والابيات الأربعة الأخيرة من القصيدة تبين أن بعض الاحســـاسات المتصلة بالشـــم يمكن أن تؤدى الى ما وصـــفناه بالسينستيزيا وتسبب حالة من النشوة الحسية والروحية معا ..

هناك اذن أفكار ثلاث يمكن القول بأن نظرية بودلير الاســـتطيقية تقوم على أساسها : التقابل أو التماثل ، وتكافوء عناصر التجربة الحسية أو قابليتها للعكس ، والسينستيزيا ، تضاف اليها فكرة رابعة يسميهـــا علم النفس الحديث المشاركة . ومعنى هذا كله انه اذا كانت المعرفة العقلية تعزلنا عن الموضوع الذى نريد معرفته فان الحالات الذهنية والنفسية التى يثيرها التقابل والسينستيزيا تجعلنا نشارك فى موضوع المعرفة ونشعر أننا واياه شيء واحد . هذا هو الطابع الحقيقى للتجربة الفنية ، وهـــو الذى ألمح بودلير اليه ثم أوضـــحه من بعده كثير من الشـــعراء والنقاد المحدثين ، ولاشك أنه يشترك فيه من وجوه عديدة مع التجربة الدينية ..

وأكثر قصائد الحب عند بودلير توضح أسلوبه فى البعد عن الوصف الخالص والتقرير المباشر والتجاه الى طريقة المقابلة واستيحاء الموضوعات الحسية الخارجية للتعبير عن أحواله الذاتية . ومن أفضل الأمثلة على هذا قصيدته «الدعوة الى السفر»(**) وسأنقلها اليك منثورة لأن من المستحيل المحافظة على تفعيلاتها القصيرة وقوافيها العذبة وايقاعها السريع البسيط:

---

* Synaesthesis.

** L’invitation au voyage.

يا طفلتي ، يا أختي ، فكرى كم سيكون بديعا أن ننطلق بعيدا ونحيا معـا هناك ! نحب على هوانا ، نحب ونموت ، فى بلد تشبهك ! الشموس الرطبة فى تلك السـموات (الملبدة) بالضباب تخلب روحى بسحر غامض كسحر عينيك الخائنتين عندما تلمعان من خلال الدموع ٠

ليس هناك الا النظام والجمال ، والترف والهدوء والاشتهاء ٠ قطع أثاث براقة ، صقلتها السنون ، ستزين حجرتنا هناك؛ أندر الزهور تمتزج عطورها بأنفـاس العنبر الخافتـة ، السـقوف الثرية (بالزخارف) ، المرايا العميقـة ، روعة الشرق ، كلها ستكلم الروح خفية بلسان الوطن الحلو ٠

ليس هناك الا النظام والجمال ، الترف والهدوء والاشتهاء ٠

انظرى تلك السـفن الهاجعة فى (مياه) القنوات ، (السـفن) المولعة بالتجوال ؛ جاءت من آخر الدنيـا ، رغبة فى ارضـائك (*) ٠ الشموس الآفلة تكسو الحقول ، القنوات ، المدينة كلها بالسنبل والذهب العالم يغفو فى نور دافىء ٠

ليس هناك غير النظام والجمال ، الترف والسكينة والاشتهاء ٠٠

والقصيدة تنمو من داخل الدعوة الى « البلد التى تشبهك » ٠ هذه البلد فيما يقول الشراح هى هولندا ٠ وسماء هولندا تقابلها عينا المحبوبة وجو البيوت الهولندية بكل ما فيها من ثراء وروعة وتمدن وغرابة يرمز للعلاقة الحميمة التى تجمع الحبيبين أو يرجى أن تجمعهما ٠ والسفن التى رجعت الى مراسيها عبر القنوات الهادئة قد قامت بأداء مهمتها ، ووضعت العالم تحت قدميها ٠

ولا جديد فى هذا كله بالنسبة للخيال الشـعرى ، وحتى الرمز الأخير الذى يصور روعة العاطفة فى صورة الشمس الغائبة ليس جديدا٠ ولكن أصالة بودلير تتجلى فى تعبيره عن العاطفة بطريقة المقابلة أو التماثل بدلا من محاولة التعبير عنها بالتقرير والوصف المباشر ٠ وحتى العنصر التقريرى الوحيد فى هذه الأغنية العذبة وهو المقطع المتكرر (ليس هناك غير النظام والجمال ٠٠ الخ) لا معنى له الا الاشارة ضمنا الى أن « هنا » (فى مقابل هناك) الفوضى والقبح والفقر والقلق والعذاب ٠ أى أن العالم

(*) حرفيا : لترضى اقل رغبة فى نفسك ٠

الخارجى كله بما فيه من جمال أو قبح ، من نشـــوة أو ألم ، من سماء النعمة أو هاوية اللعنة ، انما هو مجرد وسيلة تعبر فى نهاية الأمر عن حالة ذاتية . وعن طريق المقابلة نستطيع نحن القراء أن نشارك فى تلك الوحدة الوجدانية التى جمعت الداخل والخارج ، والذات والموضوع ..

ونستطيع أن نقول أخيرا ان هذا الأسلوب فى تصوير التقابل بين الحواس المختلفة أصبح شـكلا أساسيا من أشكال التعبير الشـعرى بعد بودلير ، فأثر على فيرلين وغيره وامتد الى الشعر الحديث ..

لقد خلق نموذجا من الاستعارة يختلف تمام الاختلاف عن الاستعارة العقلية التى كانت سائدة فى عصر النهضة أو فى القرن السابع عشر . وأصبح من المألوف أن نجد المشاعر الطبيعية كالكره أو الحب أو الغرور أو اللذة أو الخوف يعبر عنها بطريقة الاستعارة من عالم الحواس ــ أى بالصوت والشم واللمس واللون والمذاق (*) .

٩ ــ مثالية فارغة :

كثيرا ما تتردد فى قصائد بودلير على نحو ما رأينا كلمات كالمثال ، والروحانية المتوهجة والارتفاع . ويسأل الانسان نفسه : ارتفاع ؟ الى أين ؟ ربما يذكر اسم الله هنا أو هناك . ولكن الهدف الأخير يضيع فى زحام الكلمات والأوصاف العامة ..

لنبحث عن جواب السؤال فى احدى قصائد بودلير . انها قصيدة « ارتفاع » (**) .

واللحن والمضمون يشـــيران الى العلو والارتفاع . هنـــاك ثلاث مقطوعات تتجه بالكلام الى روح الشاعر نفســه وتطالبه بالتحليق فوق البرك والجبال والوديان والغابات والسحب والبحار والشمس والنجوم والأثير الى منطقة تتوهج باللهب وتطهــر الروح من أبخــرة الأرض . ثم يتوقف الخطاب الموجه الى روح الشاعر لتأتى بعده عبارة شديدة التعميم:

(*) راجع فى هذا كله كتاب آلان بوس ، الشعر الفرنسى ، المجلد الثالث ، من ١٨٠٠ الى ١٩٠٠ ، لندن ، مثوين ، ١٩٦٧ ص ٣٦ الى ٤٣ من المقدمة ..

The Poetry of France, vol. III, 1800-1900. An Anthology with introduction and notes by Alan M. Boase, London, Methuen, University Paper Backs, 1967.

(**) Elévation.

سعيد من يقدر على هذا ويستطيع فى تلك الأعالى أن يفهم « لغة الأزهار والأشياء الخرساء » :

عاليا فوق البرك ، عاليا فوق الوديان
فوق الجبال ، الغابات ، السحب ، البحار
وراء الشمس ، وراء الأثير ،
وراء حدود الافلاك ذات النجوم ،

تنطلقين خفيفة يا روحى ،
وكمثل سباح بارع ينعم بالامواج ،
تشقين أعماقها المهولة
بلذة رجولية تستعصى على التعبير ·

حلقى بعيدا بعيدا عن هذا العفن المريض ؛
هيا ، طهرى نفسك فى أعالى الهواء ،
وعبى من تلك النار الناصعة التى تملأ ساطع الاجواء ·
وكأنها الرحيق الآلهى الصافى ·

وراء الهموم ووراء الاحزان الرهيبة
التى ترزح بثقلها على الوجود الغائم كالضباب
ما أسعد من يستطيع بجناحه الجبار
أن يطير صوب المروج المضيئة الصافية !

من تحلق أفكار كالقبرات
حرة كل صباح الى السموات ،
من يرفرف فوق الحياة ويفهم بغير عناء ،
لغة الزهور والأشياء الخرساء ·

* * *

تدور القصيدة فى اطار من التفكير الأفلاطونى والروح المسيحية الصوفية · فارتفاع الروح الى الحقيقة المتعالية ، وسموها فوق القشرة

الأرضية ، ونفاذها من هذا الطريق الى جوهرها وجوهر الحياة الأرضية هو ما تسميه كتب التصوف المسيحى بالارتفاع أو السمو أو الصعود elevatio — ascensio ـ وهذه الكلمة الأخيرة هى التى جعلها بودلير عنوانا على قصيدته التى توحى الى جانب هذا بالاتفاق فى كثير من الوجوه بين لغتها ولغة التصوف عامة والتصوف المسيحى بوجه خاص • فالنار الصافية التى يذكرها بودلير تقابل المذاهب القديمة والمسيحية التى ترى أن السماء العليا ، أو سماء النار (Empyreum) هى موطن «الترانسندنس» او الحقيقة المتعالية • والتطهر المعروف عند المتصوفين من أقدم العصور يذكرنا به حديث الشاعر الى روحه بقوله « طهرى نفسك » • أضف الى هذا أن التصوف يرتب مراحل السمو والارتفاع على تسع درجات ، توافق ما لهذا العدد من قداسة لحقت به منـذ القدم • واذا تأملنا القصيدة وجدناها تصف تسع درجات أو لنقل « مقامات » ينبغى للروح أن ترتفع اليها واحدة بعد الأخرى • فهل نستنتج من هذا أن التراث الصوفى قد أثر على بودلير ؟ لا نستطيع أن نجيب على هذا التساؤل اجابة حاسمة . لا سيما وأن الشاعر قد تأثر أيضا بالمتصوف السويدى « سويد نبورج » وغيره من المتصوفين المسيحيين • ولا نستطيع من جهة أخرى أن ننكر دور التراث المسـيحى عامة فى التأثير على بودلير • والمهم بعد كل شىء أن القصيدة تفتقر الى شىء يجعل التقابل الذى افترضناه ناقصا • فالشاعر لا يذكر شيئا عن الهدف الذى يريد أن يصل اليه من ارتفاعه ، أو لعله لا يريد أن يذكره • واذا وجدنا شاعرا صوفيا مثل الشاعر الأسبانى خوان دى لاكروز يقول: «حلقت عاليا عاليا» حتى بلغت الهدف من رحلتى « فان بودلير لا يبلغ هـذا الهدف أولا يملك الوسـيلة التى تمكنه من بلوغه • والدليل على هذا تقدمه الأبيات الأخيرة من قصيدته • انها تتحدث بطريقة غامضة عن الرحيق السماوى ، كما تتحدث عن الأعماق المهولة غير المحدودة والأجواء الساطعة ولكنها لا تذكر الله بكلمة واحدة • ثم اننا لا نعرف شيئا عن تلك اللغـة التى ستفهمهـا الروح بغير عنـاء لغة الأزهار والأشـياء الصامتة الخرساء • ولذلك يظل الهدف بعيدا ، أو بالأحرى يظل نزعة مثالية خالية من كل مضـمون • وهـذه المثالية فى حقيقتها تمثل أحد قطبى التوتر والصراع الذى يعانيه الشاعر ويسعى اليه دون أن يستقر لديه فى آخر المطاف ••

هذه المثالية الفارغة هى التى تسيطر على تفكير بودلير بوجه عام • انها تنحدر بلا شك من أصول رومانتيكية • غير أن الشـاعر يبث فيها الحركة ويضفى عليها ديناميكية تجعل منها قوة جذب شديدة ، تدفع

التوتر الى أعلى ثم لا تلبث أن تسقط المتوتر نفسه الى الحضيض · انها كالشر قوة قاهرة يطيعها الشاعر دون أن تزيل توتره أو تريحه منه · ولذلك نجد بودلير يسوى كثيرا بين المثال والهاوية ، كما نجده فى مواضع عديدة من أشعاره يستخدم تعبيرات تبدو متناقضة فى ظاهرها ولكنها مشحونة بالتوتر الذى لا مخرج منه ··· لنذكر أمثال هذه التعبيرات التى ترد كثيرا فى قصائده : «مثال مؤلم» ، «اننى مغلول الى هاوية المثال» ، « سماء مسدودة » ··

وأمثال هذه التعبيرات معروفة فى كتابات المتصوفين الكبار ، وهى تدل عندهم على الأثر المؤلم اللذيذ الذى تتركه النعمة الالهية فى نفوسهم ، كما تدل على المرحلة التى تسبق حلول هذه النعمة · ولكنها تدل عند بودلير على الصراع والتوتر الذى أشرنا اليه بين النزعة الشيطانية والنزعة المثالية ، بين الرغبة فى السقوط والشوق الى الارتفاع · ووظيفة التوتر القائم بين هذين القطبين هى المحافظة على العاطفة المتمردة الثائرة التى تمكنه من الخلاص من العالم السطحى السخيف الذى تختنق فيه حياته · ومع ذلك يظل هذا الخلاص بغير هدف ، ويظل عاجزا عن الخروج من هذه العاطفة الثائرة أو تجاوزها الى ما بعدها ·

ربما تكون القصيدة الأخيرة فى أزهار الشر ، وهى قصيدة « الرحلة » ، من أدل قصائده على ما نقول · انها تجرب كل محاولات الخلاص ، لكى تصمم فى النهاية على الموت · أما ما يجلبه الموت ، فهو شيء لا ندريه ··

فالمهم هو السفر فى حد ذاته ، وأما الشاطىء المجهول فلا أهمية له :

أما المسافرون الحقيقيون فهم وحدهم الذين يسافرون
من أجل السفر ، قلوبهم خفيفة أشبه بالبالونات ،
لا يهربون أبدا من قدرهم ،
يقولون دائما « الى الأمام ! » ولا يدرون لماذا ·

ان الموت يشدهم اليه · فهو فرصتهم الباقية للهروب من سجن العالم الممل الضيق الشرير :

معرفة مرة ، تلك التى يستخلصها المرء من رحلته !
العالم ممل وصغير ،
اليوم ، وأمس ، وغدا ،
يرينا صورتنا على الدوام :
واحة من الرعب فى صحراء من السأم !

وهو وسيلتهم الوحيدة للعثور على « الجديد » · وما هو هـــذا « الجـــديد » ؟ هو شيء غير محـــدد · هو الضد الاجوف الفارغ للواقع الموحش · وعلى قمة هذه المثالية يتربع الموت ، الموت المملوء بالعـــــدم والفراغ :

يا موت ! ·· أيها الملاح العجوز ، آن الأوان فارفع المرساة !
مللنا المقام هنا ، يا موت ! فعجل بالرواح !
ان يكن قد ادلهم سواد البحر والسماء
فان قلوبنا التى تعرفها يفيض منها الضياء !
اسكب سمك فينا ، كى يمنحنا القوة !
ان تكن هذه النار تحرق منا الدماغ ،
فنحن نريد أن نغوص الى أعماق الهاوية ،
ماذا يضيرنا ان كانت هى الجحيم أو السماء ؟
(نريد أن نغوص) فى أعماق المجهول ، لكى نعثر على شيء جديد!·

هذه الحيرة التى يقاسيها بودلير هى نفس الحيرة التى تمزق الروح الحديث · انها تتمرد على سجن الواقع وتنتفض للافلات من ضيقه ومللـه ووحشته وانحطاطه · ولكنها عاجزة عن الايمان بحقيقة عالية تبـــارك ثورتها أو ترسم هدف رحلتها · وهى لذلك تحيا فى صراع لا نجاة منه ، وتنتهى الى نوع من الصوفية التى تعشق الأسرار لذاتها ··

وبودلير يتحدث كثيرا عن « السر » وعما فوق الواقع والطبيعة · ولكننا لن نفهم معنى هذه الكلمات حتى نعرف مضمونها عنده ، وليس هذا المضمون الا السر المطلق نفسه · تلك هى المثالية الفارغة التى يعيش فيها بودلير ، وذلك هو الشيء الآخر الغامض الذى سيزداد لدى رامبو غموضا ، وينتهى عند مالارميه الى العدم ، وعند الشعراء المعاصرين الى ولع بالاسرار ، وحب للغموض لذاته ··

١٠ ـ سحر اللغة :

ويجب ألا يفهم من الكلام السابق عن الغموض والأسرار أن شعر بودلير غامض أو محاط بالأسرار والألغاز · فالواقع أن أزهار الشر تعبر تعبيرا واضحا عن كل الأسرار والحالات الوجدانية الشـــاذة والمواقف المتنافرة التى تحتويها ··

وينطبق هذا الكلام أيضا على نظريته فى فن الشعر والأدب بوجه عام • فهى نظرية واضحة كل الوضوح ، وان كان هذا لا يمنع من القول بأن فيها آراء واقتراحات مهدت للشعر الغامض من بعده ، ولم يطبقها هو نفسه على شعره • وسنقتصر هنا على مناقشة رأيه فى سحر اللغة وفى الخيال الخلاق ••

لقد عرف الشعر دائما ، وبخاصة ذلك الذى أبدعته الروح اللاتينية ـ الرومانية ، لحظات كان البيت يتحول فيها الى قوة أو طاقة نغمية تزيد فى تأثيرها بكثير عن تأثير المضمون • وكانت الأشكال الصوتية المؤلفة من ايقاعات متجانسة أو من توافقات بين الحروف الساكنة والمتحركة تسحر الأذن برنينها الأخاذ • ومع ذلك فلم يكن الشعر القديم يضحى فى مثل هذه الحالات بالمضمون ، بل كان يحاول أن يزيد من قوة تأثيره عن طريق العناصر الموسيقية التى يحتويها • والأمثلة على هذا عديدة فى شعر فرجيل أو دانتى أو كالديرون أو راسين • ولكن الأحوال تغيرت منذ عهد الرومانتيكية • فوجدنا أبياتا من الشعر تهتم بالجرس أكثر من اهتمامها بالمعنى ، وتسحر بالنغم أكثر مما تقول • واكتسبت موسيقى اللغة أو مادتها النغمية قدرة فائقة على الايحاء • واستطاعت كلمات القصيدة المترابطة فى سلسلة من الاهتزازات والذبذبات أن تفتح أمام الشاعر والقارىء آفاقا فسيحة من اللانهائية الحالمة • لم يعد هم الشاعر أن يفهم ، بل أن يوحى • ولم تعد وظيفة القصيدة أن تنقل معنى أو مجموعة من المعانى ، بل أن تؤلف كيانا حيا أو مجالا مستقلا من الطاقات الموسيقية • وتغيرت النظرة بطبيعة الحال الى وظيفة اللغة ، واتضح الفارق الكبير بين لغة « توصل » ولغة « توحى » • وأصبح من الممكن أن تنشأ القصيدة عن « تأليفة » موسيقية تتعامل مع العناصر الايقاعية والنغمية الكامنة فى اللغة كما لو كانت تتعامل مع أشكال وصيغ سحرية • وأصبحت عناصر الايقاع والنغم هذه هى التى تحدد دوافع العملية الشعرية نفسها ، وتتسبب فى وجود القصيدة واختيار كلماتها ـ لا بحسب معانيها بل بحسب الطاقات الموسيقية التى تشعها ، والدلالات التى توحى بها • وساد هذا فى الشعر الحديث والمعاصر حتى أوشك أن يصبح صنعة جديدة • وتحقق حلم الرومانتيكيين فأصبح الشاعر هو الساحر الذى يلعب بالانغام والألحان ••

ولقد كانت العلاقة الحميمة بين الشاعر والساحر معروفة من أقدم العصور • ولكن كان لابد أن تكتشف من جديد فى أواخر القرن الثامن عشر ، بعد أن هدمها أصحاب النزعة الانسانية والنزعة الكلاسيكية •

وأدى هذا فى أمريكا الى نظريات ادجار ألن بو التى وافقت حاجة الروح الحـديثة الى « تعقيل » الأدب وربطه فى نفس الوقت بالصـور القديمة الموغلة فى القدم · ولقد تكلمنا عن مظاهر هذه الحداثة عندما ذكرنا أن نوفاليس حاول أن يقرب بين شيئين يبدوان شديدى البعد عن بعضهما البعض ، وهما الرياضة والسحر · ولذلك فليس من قبيل الصدفة أن نجد مثل هذه الأفكار فى حديث الشعراء عن فنهم ، من بودلير الى عصرنا الحاضر ··

والمعروف أن بودلير قد ترجم « بو » الى اللغة الفرنسية وكان سببا فى امتداد أثره على الأدب فى فرنسا وخارجها حتى القرن العشرين · ونود ان نذكر فى هذا المجال مقالتين شهيرتين « لبو » ترجمهما بودلير فيما ترجم من أعماله ، وهما « فلسفة الانشاء » (*) (١٨٤٦) ، و « المبدأ الشعرى »(**) (١٨٤٨) وتعتبر هاتان المقالتان من الآثار الباقية التى تسجل تأمل الشاعر فى فن الشعر والأدب عموما وفى انتاجه الذاتى بوجه خاص ، كما تعبران كذلك عن ظاهرة من ظواهر الأدب الحديث التى يلتقى فيها الانتاج الأدبى بالتفكير فى طبيعة هذا الانتاج · وقد ترجم بودلير المقالة الأولى بأكملها ، ونقل مختارات من المقالة الثانية ، وتبنى النظريات الواردة فيهما بحيث نستطيع أن ننظر اليهما كتعبير عن رأيه الشخصى··

وأهم مافى أفكار « بو » أنه عكس تسلسل الأفعال الشعرية التى سلم بها علم الجمال القديم · « فالشكل » الذى كان يعد نتيجة أو محصلة نهائية للقصيدة أصبح هو مبدأها وأصلها ، و « المعنى » أو المضمون الذى كان يعتبر أصلا لها أصبح هو النتيجة ·

ان فى عملية الخلق الأدبية والشعرية شيئا سابقا على اللغة الدالة وعلى المعنى والمضمون ، وهذا الشىء هو « النغم » أو الحالة النفسية أو الجو الذى لم يتشكل بعـد · ويحاول الأديب أو الشاعر أن يعطى لهـذا النغم أو هذا الجو شكلا ، فيبحث فى اللغة عن الأصوات التى تتفق مع هذا النغم الأصلى أو تقترب منه · وتربط الأصوات بكلمات ، وتتجمع الكلمات فى براعث أو دوافع (موتيفات) ينتج عنها فى نهاية الأمر معنى أو مضمون ··

والملاحظ أن « بو » يبنى نظرية متناسقة من فكرة عابرة أحس بها نوفاليس من قبل · فلقد شعر نوفاليس بهذه النغمة أو هذا الجو الذى

(*) A Philosophy of Composition.

(**) The Poetic Principle.

يسبق اللغة ويحدد لها طريق البحث عن المعنى ، أو يحدد للمعنى الطريق الذى يمكن أن يجد نفسه عليه ، كما أحس أيضا بأن المعنى أو المضمون ليس هو لب القصيدة وجوهرها ، بل هو الذى يحمل الطاقات الصوتية والامكانيات النغمية بكل ما فيها من اهتزازات وذبذبات هى أهم بكثير من المعنى والمضمون • ولقد بين « بو » أن هناك كلمات معينة وردت فى قصائده ويرجع الفضل فى وجودها الى سحر النغم الكامن فيها والى نوع من التداعى الحر نتج عن أبيات سابقة • أما الأفكار نفسها فيصفها بأنها « مجرد ايحاء من شىء غير محدد أو معلوم » • والغرض من هذا كله أن الأفكار شىء جانبى وأن العوامل الصوتية والقوى النغمية ينبغى أن تبقى فى المكان الأول ولا يضحى بها من أجل العوامل المعنوية أو الفكرية ••

بهذا يصبح الخلق الشعرى نوعا من الفناء فى الطاقات السحرية للغة • فاذا أراد بعد ذلك أن يضيف الى النغم الأولى معنى أو فكرة كان عليه أن يفعل ذلك بكل الدقة الرياضية • ان القصيدة كيان تام فى ذاته• انها لا تنقل لنا الحقيقة ولا نشوة القلب بل لا تنقل فى الواقع أى شىء على الاطلاق ! انها قصيدة لأجل ذاتها وحسب • ولعل « بو » بهذه الأفكار أن يكون قد وضع أساس النظرية الشعرية التى ستدور فيما بعد حول فكرة « الشعر الخالص » وهى الفكرة التى سنتحدث عنها عند الكلام عن الشعر فى القرن العشرين ••

كل هذه الأفكار عن سحر اللغة وقوة الصوت والنغم يحتمل أن تكون قد وصلت الى نوفاليس وبو نتيجة تأثرهما بالاشراقيين الفرنسيين• ونحن نعلم هذا عن بودلير ، ونرجحه ولا نقطع به عن نوفاليس • وقد كان فى نظريات هؤلاء الاشراقيين (التى تمتد فيها جذور الرمزية) نظرية فلسفية فى اللغة ، تقول ان الكلمة ليست شيئا عارضا من خلق الانسان وانما تنحدر من أصل كونى واحد • ونطق الكلمة يعقد صلة سحرية بين المتكلم وهذا الأصل • والكلمة الشاعرة هى التى تستطيع أن تغوص بأنفه الأشياء فى السر الميتافيزيقى الذى انحدرت عنه ، وتلقى الضوء على ألوان التشابه بين أجزاء الوجود • وقد كان بودلير يعرف كل هذه الأفكار ولذلك لم تكن نظريات « بو » فى فن الشعر – التى يحتمل أن يكون قد أخذها عن نفس الأصل – غريبة عليه • لنستمع اليه وهو يتحدث عن أهمية الكلمة فى هذه العبارة التى سيقتبسها مالارميه فيما بعد : « ان للكلمة قداسة تمنعنا من العبث بها • وان تناول لغة من اللغات تناولا فنيا معناه القيام بنوع من التعويذ أو الرقى السحرية •» (ص ١٠٣٥)••

هذا التعبير عما يسميه بودلير بالتعويذ السحرى سيتردد كثيرا فيما بعد ، لا فى الشعر والأدب وحدهما بل كذلك فى الفنون التشكيلية. وهو فى حقيقته تعبير عن فكر متأثر بالسحر والتصوف وعلوم الأسرار. ولذلك فليس عجيبا أن تصادفنا كلمـــــات مثل « الصيغ السحرية » والعمليات السحرية والايحاء وغيرها مما يتردد بكثرة فيما نقرأ عن نظرية الشعر الحديث ..

ولا يقلل من أهمية هذه الأفكار أن شعر بودلير نفسه فى « زهور الشر » لا يقدم نماذج كثيرة من هذا السحر اللغوى ، وأن كتاباته النظرية قد تجاوزت انتاجه تجاوزا بعيدا فى هذا الصدد . فالمهم أنها قد مهدت للون من الشعر يقدم القوى النغمية الكامنة فى اللغة على كل شيء ، بل انه ليضحى فى سبيلها بالجوانب الموضوعية والمنطقية والانفعالية ، وقد تصل به هذه التضحية الى حد الخروج على النظام النحوى نفسه . انه شعر يعتمد على نبض الكلمة ، ويظل يتسمع الى هـذا النبض حتى يعثر عن طريقه ـ لا عن طريق التفكير والتدبير المسبق ـ على المعنى أو المضمون المناسب . ويأتى هذا المعنى أو المضمون فى أغلب الأحوال شيئا غريبا شاذا ، يقع على حدود الفهم أو وراء حدوده ..

وليس هذا بالأمر المستغرب من شعر أفرغ من المثالية ، وأخذ يحاول الفكاك من الواقع عن طريق الاغراب فى الغموض والاغراق فى الأسرار . وليس غريبا أن يلجأ الى سحر اللغة ليجد فيه سنده وعونه. فالتعامل المستمر مع امكانيات النغم وتداعيات الكلمة هو الذى يطلق معانى غامضة ويفجر طاقات سحرية تنبعث من النغم الخالص ..

١١ ـ الخيال الخـلاق :

يتحدث بودلير فى مواضع كثيرة من أعمـــاله عن اشمئزازه من الواقع . وهو يريد به الواقع السطحى السخيف الذى يكون نسخة من الطبيعة . وقد قلنا ان شعره كله محاولة للخلاص من هذا الواقع ـ الذى غاص مع ذلك فى لجته الى القرار ! وليس أدل على سخطه على الواقع من غضبه الشديد لاتهامه بالواقعية عندما قدم الى المحاكمة بسبب ديوانه « زهور الشر » . ويبدو أنه كان محقا فى هذا الغضب ، اذ كانت الواقعية فى ذلك الحين صفة تطلق على الأدب الذى كان كل همه أن يعبر عن جوانب الانحطاط الاخلاقى والجمالى فى الواقع ، دون أن يكون له هدف سوى

هذا التعبير . وشعر بودلير يختلف فى الحقيقة عن ذلك كل الاختلاف . فهو لا يريد أن ينسخ الواقع بل أن يحوله . ومن الخطأ والسخف أن نصف بودلير بالواقعية أو الطبيعية . ان الدوافع الفطرية الى الشر تتحول عنده الى ما سميناه بالنزعة الشيطانية ، وصور الشقاء والتعاسة تتوهج تحت يده فتصبح رعشة بالفزع تعبر عن التوتر والصراع والاستقطاب الذى تكلمنا عنه فى فصل سابق ، والظواهر الواقعية والطبيعية المحايدة تصبح لديه رموزا لحالات نفسية باطنة أو لعالم غامض غير محدود يشغل ما وصفناه بالمثالية الفارغة من الهدف والمعنى الأخير . ان المادة التى يعالجها بودلير تتوهج على الدوام ـ مهما بلغت من الحدة واثارة الفزع والاشمئزاز ـ بروحانية متوقدة تسمو فوق كل واقع وتنزع بكل قوتها للخلاص منه . ومن مظاهر هذه النزعة فى صنعته الشعرية عنايته الفائقة بدقة التعبير عن الجانب الأدنى من الواقع أى من هذا الواقع بعد تشكيله وتحويله ، وخلو مضمون الصورة عنده من كل تحديد مكانى ، وميله الى الأوصاف الانفعالية بدلا من الأوصاف الموضوعية الدقيقة ، والاستغناء عن المعالم الحسية المحددة وغير ذلك كثير مما يدل على نزوعه للافلات من الواقع والخروج من أسره ..

هذه الملكة التى تمكن الشاعر من تحويل الواقع وتخليصه من « واقعيته » يسميها بودلير « الحلم » كما يسميها فى أحيان أخرى « الخيال » أو « المخيلة » . وهو يخطو خطوة أبعد من ديدرو وروسو عندما يصفها بأنها ملكة خلاقة مبدعة . ولابد من فهم هذا الوصف فى اطار القوى الذهنية والارادية التى تنطوى عليها فكرة الحلم والخيال لديه ، والتى تدور كذلك فى دائرة تسمح أيضا بالكلام عن الرياضة والتجريد ..

ولابد أن نفهم فكرة الحلم عند بودلير فهما جديدا حادا يصل الى أقصى درجات الحدة . صحيح أنه قد يستخدمها أحيانا بمعناها القديم عندما يخلع صفة الحلم على مظاهر مختلفة من الحياة الوجدانية ، أو على الزمن الباطن أو الشوق . ولكنه يؤكد حتى فى هذه الأحوال نوعا من السمو فوق عالم الأشياء القريبة ، كما يؤكد نوعا من التعارض الكيفى بين رحابة الحلم وضيق الواقع ..

أضف الى هذا أنه يميز الحلم فى أغلب الأحيان عن « الكآبة الناعمة » و « الفيض العاطفى » و « القلب » ، كما يصفه فى المقدمة التى كتبها « للاقاصيص الجديدة » التى ترجمها عن « بو » بأنه « متوقد ،

غامض ، كامل كالبللور » • انه ملكة مبدعة لا مدركة ، تسير على خطة دقيقة واضحة ولا تخضع للصدفة والاتفاق • ومهما تكن طريقة الحلم أو شكله فالمهم دائما هو أنه يبدع مضمونات غير واقعية • قد يكون ملكة أدبية فطرية ، وقد تساعده العقاقير والمخدرات على أداء وظيفته ، وقد يصدر عن أحوال نفسية مرضية • ولكن هذه جميعا وسائل يستعين بها للقيام بالعملية السحرية التى يستطيع الحلم أن يضع بها اللا واقع الذى يبدعه فوق الواقع المألوف •

وليس من قبيل الصدفة أن يصف بودلير الحلم بأنه كامل كالبللور• فهو بهذا الوصف الذى يقارن فيه الحلم بشىء غير عضوى انما يضمن له منزلة متفوقة على الواقع المحسوس •

وأمثال هذه المقارنات التى تقلب سلم الموجودات وتضع غير الحى فوق الحى ترد كثيرا عند نوفاليس ، نتيجة تأثره بمصادر الكيميــاء القديمة • ويكفى أن نقرأ هذه العبارة لديه : « ان الأحجار والمواد هى اسمى الموجودات • الانسان هو العماء أو الاختلاط الحقيقى » • والعبارة نردد كذلك عند بودلير ، وبخاصة عندما يتكلم عن الحلم ، فيضيف اليها ما يدل على امتهـــانه للطبيعة وتحقير كل ما هو طبيعى بحيث يوازى الاختلاط والاضطراب والفســـاد • فالطبيعة فى رأيه تعنى الموجودات النباتية ، كما تعنى كذلك مظاهر الانحطاط المختلفة فى أحوال البشر • فاذا لجأ الى صور من العالم غير العضوى ، كانت هذه الصور رموزا على العقل المتفوق والروح المطلق ، وتولد عنها لون من التوتر الحاد الذى نلمسه لديه • وكل من يتأمل الفن التشكيلى فى القرن العشرين سيلاحظ هذه الظاهرة نفسها • فالاشكال التكعيبية والصور التى ترسم بألوان غير واقعية ، والتنافر والنشاز الذى يغلب على تركيباتها يتفق تماما مع ما يقوله بعض كبار الفنانين – مثل فرانز مارك وارنست بكمان – عن الطبيعة ووصفهم لها بالاضطراب والاختلاط والفساد • وليس حتما أن نجد فى هذا دليلا على التأثير المتبادل ، اذ يكفى أنه يدل على وجود بناء مشترك يلتزم به الأدباء والفنانون المحدثون على السواء ••

يرى بودلير أن الكائنات غير العضوية ليست لها أهمية فى ذاتها • انها لا تكتسب دلالتها ومعناها حتى تصبح مادة للعمل الفنى • فالتمثال عنده أدل من الجسد الحى ، ومنظر الغـــابة على خشبة المسرح أعظم من منظر الغابة الطبيعية • وقد يقال ان هذا كله يتفق مع العقلية اللاتينية التى تعنى بالشكل والبناء أكثر من عنايتها بالمعنى أو الحياة • ولكن

التطرف فى تطبيق هذه الأفكار هو الأمر الجديد حقا . فالمساواة بين العمل الفنى وبين الكائنات غير العضوية ، وطرد « الواقع »من الأدب والشعر على هذه الصورة العنيفة أشياء جديدة قد لا نجد لها مثيلا من قبل الا فى أدب الباروك الاسبانى الذى تربطه بالشعر الحديث روابط قوية . ومع ذلك فلم يكن من السهل أن نجد فى العصور السابقة قصيدة مثل قصيدة بودلير التى تظهر الكائنات غير العضوية والفنية المصنوعة فى صورة روحانية وتجريدية بالغة الدقة والروعة والصفاء ، ونعنى بهـــا قصيدته « حلم باريسى » . والقصيدة لا تصور مدينة واقعية بل مدينة لا ترى الا فى الأحلام : فهناك أشكال هندسية مختلفة ليس فيها أثر للحياة النباتية ، وهناك أقواس هائلة تحيط بالماء وهو العنصر الوحيد المتحرك فى هذه الصورة ـ وان بقى مع ذلك ميتا .. وهناك أخاديد من الماس، وأنفاق من أحجار كريمة . لا شمس ولا نجوم ، بل سواد ناصع بذاته، لا انسان ، ولا مكان ، ولا زمان ، ولا صوت :

رأيت فى الحلم مشهدا مربعا
لم تره عين فانية
ولم تزل صورته الغامضة البعيدة
تخلبنى فى هذا الصباح .

ان النوم يزخر بالعجائب !
فبنزوة فريدة
كنت قد نفيت من هذه المناظر
فوضى الحياة النباتية ،

ورحت استمتع فى لوحتى
كالرسام المزهو بعبقريته
بالرتابة المسكرة
للمعدن والمرمر والماء .

كان قصرا هائلا غير محدود
اشبه ببابل كلها سلالم واقواس
مملوء بالأحواض ومساقط المياه
التى تهوى فى ذهب باهت او ناصع ؛

وهناك كانت الشلالات ضخمة
كستائر من بللور
يعشى ضوؤها البصر
معلقة على أسوار معدنية •

لم تكن أشجارا ، بل أبهاء للأعمدة
تلك التى احاطت بالبرك الناعسة ،
التى انعكست على مرآتها آلهات الماء
وهى تتأمل نفسها كما تفعل النساء •

وهناك كانت مساحات شاسعة من الماء
تنسكب ، زرقاء ، بين مراس وردية وخضراء ،
وتمتد ألوف الألوف من الأميال
حتى آخر حدود العالم ؛

وأحجار لم تخطر على بال
وطوفان أمواج ساحرة ؛
ومرايا هائلة غشيت
من كل ما كانت تعكسه !

وأنهار فى قبة السماء
غير مكترثة وصامتة
راحت تسكب كنوز جرارها
فى أخاديد من الماس •

أنا الذى صممت خرافاتى
جعلت بارادتى
بحرا مكبوح الجماح
يمر فى نفق من نفائس الأحجار •

وكل شيء ، حتى السواد
بدا لامعا ، صافيا وبراقا ؛
السيولة ثبتت بهاءها
فى الشعاع البللورى •

وما من نجم ، ولا من أثر للشمس
حتى ولا على حافة السماء
يضيء هذه العجائب
التى كانت تتلألأ بنارها !
وفوق هذه المعجزات المتحركة
(يا للفزع الجديد · كل شيء للعين ،
ما من شيء للآذان !)
كان يرف صمت الأبدية ·

– ٢ –

عندما فتحت عينى المتوهجتين بالنور
رأيت بشاعة حجرتى البائسة
وأحسست ، وأنا أعود لنفسى ،
بشوكة الأحزان الملعونة ؛
أخذت الساعة بدقاتها الكئيبة
تعلن فى ضراوة عن الظهيرة
والسماء راحت تصب الظلمات
فوق هذا العالم البارد التعيس ·

***

والقصيدة توضح ما يقصده بودلير من هذا الحلم الذى جعله عنوانا لها : انه تعبير بالصور عن بناء ذهنى وروحى مركب ، يسجل انتصاره على الطبيعة والانسان فى رموز مشتقة من عالم المعادن والأحجار والعناصر، ثم يلقى بهذه الصور المركبة فى المثالية الفارغة ، لتشع مرة أخرى فتسكر العين ببهائها الرائع ، وتشقى النفس برعبها الفظيع ··

***

١٢ ـ التفكيك والتشويه :

لعل تحليل بودلير للمخيلة أن يكون أهم اضافة ساهم بها فى نشأة الشعر والفن الحديث · فهى عنـده الملكة الخلاقة ، بل هى الملكة (بكسر اللام !) التى تتربع على عرش القدرات البشرية · ولكن كيف تعمل هذه الملكة التى تبدو هى والحلم شيئا واحدا ؟؟ لنقرأ ما كتبه عنه

في سنة ١٨٥٩ : « ان المخيلة تفكك Décompose العالم كله ؛ انها تجمع اجزاءه وتنظمها وتخلق منها عالما جديدا ، بمقتضى قوانين تنبعث من أعمق أعماق النفس » (ص ٧٧٣) ..

نستطيع أن نقول ان هذه العبارة تنطوى على مبدأ أساسى من مبادىء علم الجمال الحديث أو على الأصح « علم الاستطيقا » . ووجه الحداثة فيها أنها تضع « التفكيك » ، أو « التحطيم » في بداية العمل الفنى . ويؤكد بودلير هذا المعنى فى احدى رسائله حين يضيف الى « التفكيك » كلمة أخرى هى « العزل » أو « الفصل » ..

وتفكيك الواقع أو عزل أجزائه التى ينقسم اليها معناه تغيير شكله وتعديل بنائه ، أى تشويهه . والتشويه تعبير يرد بكثرة فى كتابات بودلير ويستخدم بمعنى ايجابى . فهو يعبر عن قوة ذهنية وروحية ، تفكك الواقع وتحطمه وتخلق منه عالما جديدا يختلف كل الاختلاف عن العالم الواقعى المنظم ، أو بناء غير واقعى لا يمكن أن تحكمه القواعد والنظم التى تسيطر على عالم الواقع المألوف ..

كل هذه اشارات وفروض نظرية لم يطبقها بودلير على شعره الا فى مواضع قليلة . بيد أن تأثيرها على الشعر من بعده كان بالغ القوة . ويكفى أن نتذكر شعر رامبو لنرى مدى ما حققته عبارة بودلير السابقة عن المخيلة من جرأة وجسارة . لقد كان الهدف الأساسى دائما هو الرغبة فى الخلاص من أسر الواقع الضيق . ولن نستطيع أن نقدر القيمة الحقيقية لفكرة المخيلة أو الخيال الخلاق عند بودلير حتى نقارنها بفكرة النسخ الفوتوغرافى التى تصادف ظهورها وانتشارها فى عهده . لقد احتج بودلير مرارا على هذا اللون من التصوير الحرفى للواقع ، وأكد بذلك ــ كما قدمنا ــ أنه بعيد عن الاتجاه الواقعى أو الطبيعى الذى يكتفى بنسخ الواقع .

والظاهر أن من قوانين الوجود أن يؤدى الافراط فى شىء الى النقيض منه .. فالتحمس فى تصوير الواقع نتيجة لاكتشاف الفوتوغرافيا ، قد ساعد على استهلاك هذا الواقع الضيق المحدود وأغرى المخيلة بالاتجاه الى عالم الخيال الحر . ويشبه هذا رد الفعل الذى نتج عن التحمس للنزعة الوضعية العلمية فى العصر الحديث ، مما أدى للرجوع الى دراسة الانسان وبعث التيارات الميتافيزيقية والوجودية على اختلاف مذاهبها . ويتصل هذا الاحتجاج على نسخ الواقع بالتصوير الفوتوغرافى باحتجاج بودلير على العلوم الطبيعية . فالمحاولات التى تبذلها للتغلغل الى

العالم والتحكم فى الطبيعة هى فى رأيه تضييق للعالم وتضييع لأسراره. ولذلك كان من الطبيعى أن يكون اطلاق الخيال الى أقصى طاقاته هو الرد على تلك النزعة التى ثار عليها حسه الفنى .

كان لهذه المشاعر والافكار التى اعتملت فى نفس بودلير وعقله أثرها القوى الذى امتد الى يومنا الراهن . لقد قال بودلير مرة فى حديث له : « أتمنى أن أرى مراعى حمراء وأشجارا زرقاء » . وجاء رامبو فنظم شعرا فى مثل هذه المراعى والمروج العجيبة ، ورسمها فنانو القرن العشرين فى لوحاتهم .. وليس من قبيل الصدفة أن يصف بودلير الفن النابع من الخيال الخلاق بأنه فن يعلو على الطبيعة أو فوق الطبيعة .

انه الفن الذى يجرد الأشياء من شيئيتها فيحيلها الى خطوط وألوان وحركات وظواهر وأعراض قائمة بنفسها ، ويلقى عليها ضوءا سحريا يمحو واقعيتها ويعلن عن سرها . ولن يدهشنا بعد ذلك أن يأتى الشاعر جيوم أبوللينير فيشتق من تعبير بودلير السابق « فوق الطبيعية » تعبيره فوق الواقعية (السيريالية) فيواصل ما بدأ بودلير ، ويؤسس حـركة فنية وأدبية لايزال لها دور كبير حتى اليوم ..

١٣ ـ التجريد والأرابيسك :

لم يكن الخيال الذى تحدث عنه بودلير ملكة أفلتت من كل قيد ، بل قوة ترتبط أوثق ارتباط بالعقل الذى يحكمها ويحدد لها الطريق. ويكفى أن نقرأ هذه العبارة التى يقولها فى احدى رسائله : « ان الشاعر هو العقل الاسمى ، والخيال هو أكثر القدرات نصيبا من الروح العلمية » (المراسلات ، ١ ، ص ٣٦٨) ..

ولازالت المفارقة التى تنطوى عليها هذه العبارة صادقة الى اليوم. انها مفارقة تدل على أن الأدب الذى اقتحم اللا واقع فرارا من عالم سادت فيه الصنعة وجرده العلم من أسراره لا يزال مع ذلك يطمح فى تعبيره عن هذا اللا واقع الى نفس الدقة والذكاء والأحكام الذى جعل من الواقع شيئا ضيقا وسخيفا وسطحيا . أى أن الأدب الذى ثار على العلم لم يتخل عن دقته ومنهجه . ولذلك كان من الطبيعى أن ينتهى بودلير الى القول بفكرة جديدة وهى فكرة التجريد . وقد سبق لنوفاليس أن استخدم نفس الفكرة لتحديد ماهية الخيال . وكان هذا بدوره أمرا مفهوما طالما أن الخيال هو الملكة القادرة على خلق اللا واقع . أما بودلير فيستخدم فى

الغالب كلمة « مجرد » بمعنى « عقلى » أى « لا شيىء » · ونستطيع أن نلاحظ فى هذا بداية الفن والشعر المجرد ، كما نستطيع أن نقول ان بودلير قد توصل اليها من فكرته عن الخيال المطلق التى تجد المعـــادل الموازى لها فى الخطوط والحركات المتحررة من الأشياء والموضوعات · هذه الخطوط والحركات هى التى يسميها بودلير « الارابيسك » ويقول انها أكثر الرسوم نصيبا من العقل (ص ١١٩٢) · ولقد حاول نوفاليس ، وبو ، وجوتييه أن يقربوا بين الأرابيسك والمسخرة (الجروتيسك) · وجاء بودلير فزادهما قربا ، وجمع فى مذهبه الاستطيقى بين المسخرة والارابيسك والخيال برباط متين · فالخيال فى رأيه هو ملكة الحركات المجردة ـ أى الخالصة من الأشياء ـ للعقل الحر ؛ أما المسخرة والارابيسك فهما نتاج هذه الملكة ··

واذا كان الخيال الخلاق يحول الأشياء الى خطوط وألوان فانه يجعل من اللغة أو من العبارة الشعرية مجموعة من « الارابيسكات » أى من الخطوط والمنحنيات المتحركة المتحررة من المعنى · والعبارة الشعرية ـ كما يقول بودلير نفسه فى كلمة كان يريد أن يقدم بها لزهور الشر ـ هى مجموعة من الأصوات والحركات الخالصة يمكن أن تكون خطا أفقيا أو خطا صاعدا أو هابطا ، كما يمكن أن تكون خطا حلزونيا أو متعرجا تتلامس حوافه ـ ومن هنا يتلامس الشعر والرياضة والموسيقى ·· جمال يتسم بالنشاز ، تنحية القلب عن مكانه القديم فى الشعر ، تعبير عن حالات وجدانية شاذة ،مثالية فارغة من المعنى أو دائبة فى البحث عنه، تخليص الأشياء من شيئيتها ، غموض ونزوع الى الأسرار مستمد من الطاقات السحرية الكامنة فى اللغة ومن اطلاق الخيال بغير حدود ، تقريب اللغة الشعرية من تجريدات الرياضة والموسيقى : تلك هى بعض الملامح التى اكتشفها بودلير فى وجه الشعر الحديث · وهى خطى بدأها هذا الشاعر العظيم ، وكان على الأجيال التى جاءت بعده أن تسير فيها وتواصل الطريق ··

انه شاعر تركت عليه الرومانتيكية آثار جراحها · لكنه استطاع أن يحول عبث الرومانتيكية الى جد خالص ، وأن يقيم بناء شامخا من بعض الخواطر المتناثرة التى وجدها عند أعلامها · صحيح أن واجهة هذا البناء تدير ظهرها لهم · ولكنها لا تخلو مع ذلك من لمساتهم · ولذلك نستطيع أن نقول عن شعر خلفائه انه رومانتيكية خلعت عنها الرومانتيكية · وماذا تكون هذه المفارقة الى جانب المفارقات التى ينطوى عليها هذا الشعر كله ؟؟ ··

الفصل الثالث

رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١)

« عبرت عما لا سبيل للتعبير عنه »

١ ـ خصـــائص عامـــة :

حياة لم تتجاوز السابعة والثلاثين عاما ، موهبة شعرية تفجرت فى سن الصبا ثم لم تلبث أن توقفت بعد أربع سنوات ، صمت أدبى مطلق، ضياع بين أوروبا والشرق الأدنى وأواسط أفريقيا ، حيرة متصلة بين أعمال متباينة تقلب فيها بين جيوش الاستعمار ، والمحاجر ، وشركات التصدير ، تجارة البن والجلود فى عدن ، السفر مع القوافل لشراء الأسلحة وبيعها لنجاشى الحبش ، كتابة التقارير للجمعيات الجغرافية عن مناطق لم تكتشف فى الصومال ، رحلات دائمة مع الحر والبرد والجوع والشقاء ، علاقة جنسية شاذة مع شاعر آخر كبير (بول فيرلين) ، مرض التيفوس، بتر ساق ، موت مبكر فى مرسيليا ، تطور شعرى مذهل فى غضون أعوام قليلة تفوق فيه الشاعر على نفسه وتراثه وخلق لغة شعرية أصيلة لم تزل حتى اليوم هى لغة الشعر الحديث ، تلك هى بعض الحقائق البارزة فى حياة رامبو وشخصيته ..

والعنف فى حياته يتفق تمام الاتفاق مع أدبه . أن انتاجه قليل . ولكن لعل الكلمة الوحيدة التى تصدق عليه أنه أشبه بالانفجار . لقد بدأ بالقصائد التقليدية ، وانتقل منها الى الشعر الحر ، ثم انتهى الى قصيدة النثر الموقعة غير المتساوقة مثل قصائده الطويلة « الاشراقات » (١٨٧٢ / ١٨٧٣) و « فصل فى الجحيم » (١٨٧٣) . وفى هذه الأشكال المختلفة التى مر بها ـ ومهد لها السابقون عليه ـ تسرى عاصفة من الشعر النابض المفعم بالحركة الذى يستغل الموضوعات والأشياء على هواه ليؤكد حريته

قبل كل شيء . ونستطيع في الصفحات القادمة أن نهمل التقسيم المألوف لهذا الانتاج الى شعر ونثر ، لنعتمد على تقسيم آخر لعله أقرب الى روح هذا الانتاج وحقيقته : وهو النظر اليه في المرحلة الأولى التي تنتهي في حوالى منتصف سنة ١٨٧١ وهي مرحلة الشعر المفهوم ، ثم المرحلة الثانية التي يتصف شعره فيها بالغموض والاغراب ..

نستطيع أن نقول بوجه عام أن أدب رامبو يحقق الأفكار النظرية التي خطط لها بودلير في ترجماته وكتاباته النقدية . ومع ذلك فهو يقدم صورة مختلفة كل الاختلاف . ان ألوان التوتر الحاد التي عرضنا لها عند الكلام على « زهور الشر » وقلنا انها بقيت بغير حل على الرغم من احكامها وترتيبها قد بلغت أشدها عند رامبو وأصبحت ألوانا من النشاز المطلق. فالموضوعات التي يطرقها شعره لا تكاد تتصل ببعضها الا على نحو قد يحدس به القارىء ولكنه لا يستطيع أن يقطع فيه بالرأى اليقين ، وهي في معظم الأحيان تختلط ببعضها البعض أشد الاختلاط وتمتلىء بالثغرات والفجوات . ان حقيقة هذا الشعر لا تكمن في موضوعاته ، بل في غليان انفعالاته . وهو منذ سنة ١٨٧١ لا يقدم للقارىء أفكارا أو معاني مفهومة، بل مجرد شذرات ، وخطوط متكسرة ، وصور حسية حادة ، ولكنها في نهاية الأمر صور غير واقعية . ثمة اختلاط شامل يسرى في نغم هـــذا الشعر الذي تتألف من ألحانه المتناغمة أو المتنافرة وحدة تتجاوز المعنى والمفهوم . ان الشاعرية أو الفعل الشعرى يتحول عن المضمون والعبارة الى نوع من الرؤية الديكتاتورية المتسلطة التي تستلزم بدورها تكنيكا غير عادى في التعبير . وليس من الضرورى أن يترتب على هذا التكنيك تحطيم بناء العبارة ونظامها المألوف . فالغريب أن رامبو (على عكس مالارميه) يلجأ نادرا الى هذا ، على الرغم من طبعه الانفعالى المتفجر . انه يكتفى بافراغ مضموناته المضطربة المشوشة في جمل قد تصل في بساطتها الى حد بدائى ..

٢ ـ ضياع وضـــلال :

لا غرابة اذن في أن يحير هذا الشعر ويربك . ان رسالة رامبو ـ كما قال الكاتب النـــاقد جاك ريفيير في سنة ١٩٢٠ ـ هي أن يحيرنا ويضلنا . وأجمل ما في هذه العبارة هو اعتراف صاحبها برسالة رامبو. وليس ريفيير هو الوحيد الذى قال هذا . ان شاعرا كبيرا آخر ـ هو بول كلوديل ـ يقول في رسالة وجهها اليه بعد قراءاته لقصائد رامبو

« الاشراقات » : أخيرا استطعت أن أخرج بنفسى من العالم المنفر ، عالم « تين » و « رينان » ، من هذه الآلية البشعة التى تسيرها قوانين صارمة وهى مع ذلك قوانين يمكن معرفتها وتعليمها · لقد كانت هذه القراءة الهاما كشف لى عن وجود يسمو فوق الطبيعة » · وكلوديل يهاجم هنا النزعة الوضعية العلمية التى قامت على الاعتقاد بأن فى الامكان معرفة العالم والانسان معرفة كاملة ، فأدت من حيث تدرى أو لاتدرى الى خنق الطاقات الفنية والنفسية التواقة للبحث عن الأسرار · ولذلك فليس عجيبا أن يكون الشعر الغامض الذى ينطلق بقارئه من عالم جرده العلم من الالغاز والأسرار الى عالم المخيلة الذى يموج بهذه الألغاز والأسرار بمثابة رسالة تعين المتلقى على التحليق فى سمائه · ولعل هذا هو سر تأثير رامبو على الشعراء الذين جاءوا بعده · ان عالمه غير الواقعى المضطرب يحمل لهم الخلاص من الواقع الضيق · صحيح أنه لا ينتهى بهم الى حقيقة عالية تسمو فوق هذا الواقع بل الى مثالية فارغة أشد تطرفا من تلك التى وجدناها عند بودلير وأكثر عدمية · ولكنه كان ولايزال نوعا من التحرر والخلاص على كل حال ، مهما كان من ضباب الالغاز والأسرار التى أغرقهم فيها ··

ويزداد احساس القارىء لرامبو بالضياع والضلال كلما تبين له أنه ينطلق من لغة لا تستطيع أن تجرحه وتصدمه وتروعه فحسب ، بل تملك كذلك القدرة على أن تشجيه بالنغم العذب الساحر · ولقد يبدو له فى بعض الأحيان وكأن الشاعر يهيم فى ملكوت سماوى رائع ، أو كأنه ينحدر من عالم آخر ، تحيط به هالة من النور والفرح والصفاء ··· يقول عنه « جيد » انه غابة شوك متوهجة · ومالارميه يصفه بأنه ملاك يعيش فى المنفى · وتختلط أحكام الكتاب والنقاد على انتاجه الزاخر بالعناصر الشاذة المتنافرة ··

ويغالى البعض فيصفه بأنه أعظم الشعراء ، ويحط البعض الآخر منه فيجعل منه مراهقا شاذا نسجت حول حياته وشعره الأساطير · ولاشك أن الدراسة المنصفة تستطيع أن تتجنب هذا التطرف من كلا الجانبين · ولكنها لا تملك أن تقف موقف الحياد من المبالغات التى وقع فيها الفريقان ، ولابد أن تفسرها بأنها نتيجة ضرورية للتأثير القوى الذى انبعث من شعر رامبو · ومهما يكن حكمنا عليه فلن نستطيع أن نتجاهل ظاهرة رامبو الذى أضاء واختفى كالشهاب القصير العمر ، ولم يزل نوره يضىء سماء الشعر ··

٣ ـ رؤية في رسالتين (شذوذ مقصود · موسيقى نشاز · فراغ ·)

كتب رامبو فى سنة ١٨٧١ رسالتين دون فيهما برنامجه عن شعر المستقبل · وتدور الرسالتان حول الفكرة القديمة المعروفة التى تعتبر الشاعر شخصا ملهما يتنبأ بالمستقبل ويتحدث عنه بلسان الساحر والعراف والحكيم · ولذلك جاءت تسمية هاتين الرسالتين باسم « الرائى أو البصير Lettre du voyant » ص ٢٥١ وما بعدها) ، واتفق النقاد على أنهما تعبران عن بداية المرحلة الثانية فى انتاج رامبو التى تعتبر قصائده النثرية أو اعترافاته الرائعة « فصل فى الجحيم » خاتمة لها · والرسالتان تؤكدان ما قلناه من أن الشعر الحديث يسير يدا فى يد مع التأمل فى طبيعة هذا الشعر ··

والدعوة التى تحملها الرسالتان تتلخص فى أن الشاعر ينبغى أن يجعل من نفسه رائيا أو بصيرا · ولكن كيف يصبح الشاعر كذلك . كيف يتسنى له أن يستحضر الرؤى ؟ يجيب رامبو اجابته المشهورة : باحداث بلبلة متصلة حادة فى حواسه ·· بالانغماس « الديونيزى » المقصود فى كل تجربة حسية ووجدانية ممكنة · وما غايته من بلبلة الحواس وتعمد تشويهها ؟ الغاية هى معرفة الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الخارجية والتعبير عنها · ان الرائى يستنفد كل سم وكل شراب لكى يحافظ على الجوهر واللباب ·· انه يصبح بين الناس المريض الأكبر والمجرم الأكبر والملعون الأكبر ـ والعارف والرائى الأعظم ! ذلك لأنه يصل الى المجهول ! وعندما يصيبه مس الجنون ويبوء بالعجز عن فهم رؤاه ـ تكون هذه الرؤى قد أصبحت ملكة لديه ـ هو اذن بروميثوس جديد سرق النار الخالدة حقا لا خيالا ، أو مسيح جديد منتظر يتوقف على ظهوره مستقبل الحياة ومستقبل الانسانية ··

لعل هاتين الرسالتين أن تكونا تنويعات على فكرة بودلير عن التماثل الشامل التى سبق الكلام عنها · بل ان رامبو يرى أن بودلير نفسه هو « الرائى الأول ، ملك الشعراء اله حقيقى » · وطبيعى أن مثل هذا الهدف الطموح لا يقاس الا بالشعر الذى ألهمه وقد كانت « السفينة السكرى » ـ التى ستجد نصها فيما بعد ـ هى أعظم الهام تمخض عنه خطاب الرؤية ··

وليس جديدا على الشاعر أن يطمح الى منزلة الرائى والبصير والعراف · فالفكرة كما قلت فكرة قديمة انحدرت الينا عن الاغريق ·

وقد رجع اليها أصحاب النزعة الافلاطونية فى عصر النهضة · ثم عرفها رامبو وهو بعد تلميذ صغير من احدى مقالات « مونتنى » التى تناول فيها فكرة أفلاطون عن المس أو جنون الالهام الذى يصيب الشعراء (وقد عرضها بوجه خاص فى محاورة فايدروس) · وليس ببعيد أن يكون رامبو قد تأثر فى هذا الصدد أيضا بفيكتور هيجو · المهم على أية حال أنه فهمها فهما جديدا ، وأنه فسر الرؤية تفسيرا يختلف اختلافا كبيرا عما كانت عليه عند اليونان ·

ان هدف الشعر فى رأى رامبو هو « الوصول الى المجهول » ، أو هو فى عبارة أخرى « رؤية مالا يرى ، وسماع مالا يسمع » ويعلم القارىء أن هذه الافكار ليست جديدة كل الجدة · فهى موجودة كما رأينا عند بودلير ، وهى تستخدم هنا وهناك للدلالة على المثالية الفارغة ، أو المتعالى (الترانسندانس) الخالى من كل معنى · ورامبو لا يحددها عن قرب ، بل يكتفى بالتعريف السلبى للهدف الذى تتجه الرؤية نحوه · فهو أحيانا « غير المألوف » أو « غير الواقعى » ، وهو فى كل الأحيان ذلك « الآخر » الذى يخلو من أى معنى ايجابى · وأشعار رامبو تؤكد هذا · فأنت تلمس نزعتها العاصفة المتفجرة للانطلاق وراء الواقع ، ثم تلمس تحويلها أو تشويهها للواقع الى صور مفككة ، صور غير واقعية حقا ، ولكنها لا تدل على معنى متعال أصيل · ان المجهول يظل عند رامبو كما كان لدى بودلير قطب توتر فارغ من المضمون · ورؤيته الشعرية تتغلغل فى حطام الواقع — الذى مزقه الشاعر عن عمد ! — لتبصر السر المظلم · فما هو موضوع هذه الرؤية ؟ — ··

يجيب رامبو على هذا السؤال بعبارة مشهورة : ··· « لأن « أنا » شىء آخر · عندما تبعث الحيـــاة فى الصـــفيح فيتحول بوقا ، فليس للصفيح فضل فى هذا · اننى أعاين ازدهار تفكيرى ، أنظر اليه ، أتسمع صوته · اننى ألمس الوتر ، وما هو الا أن تهتز السمفونية فى الأعماق· من الخطأ أن يقال : أنا أفكر · لابد أن يقال : ان هناك من يفكرنى » ··

ليست الأنا التجريبية اذن هى الموضوع الصالح للرؤية ، بل هناك قوى تحل محلها ، قوى صادرة من الاعماق ، سابقة على الشخصية ، ولكنها نافذة وقاهرة · انها هى الاداة الملائمة لرؤية « المجهول » · وليس من الصعب أن نحس اللمسة الصوفية فى هذا الكلام · فالأنا تتجرد من نفسها ، تطرح ذاتها ، لأن الالهام الالهى يتملكها ويسيطر عليها · ولكن هذه السيطرة تأتى الآن من أسفل ، تأتى من الأعماق · تغوص الانا فى

الأعماق وهناك تغلب عليها الروح الكلية Lâme miverselle الجامعة فتشلها وتسلب ارادتها . ها نحن نعاين مشهدا جديدا سيتكرر فى الشعر الحديث . ان الشاعر يتلقى تجاربه الجديدة ـ التى أصبح العالم المستهلك عاجزا عن تقديمها له ـ من عالم آخر هو عالم المجهول الذى يسوده الاضطراب والتشويش . ولا غرابة بعد هذا أن يرى السيرياليون فى رامبو أحد آبائهم وروادهم ..

ولكن لنعد مرة أخرى الى فكرتنا الأصلية . لنسأل : كيف تصل الأنا الى تجريد ذاتها من كل قوة ؟ يقول رامبو : عن طريق الفعل . ولكن ما هى طبيعة هذا الفعل ؟ الجواب : الارادة والذات هما اللتان تقومان بتوجيهه : « أريد أن أكون شاعرا ، وانى لأعمل جاهدا لأن أكونه » . والعمل هنا جهد ارادى دءوب مضن يحاول به الشاعر ، مهتديا بالعقل « أن يشوش حواسه ويشيع فيها الاضطراب » . بل انه ليذهب الى أبعد من هذا فيقول ان المهم هو أن يصنع الشاعر لنفسه نفسا مشوهة ، متشبها فى ذلك برجل يزرع البثور فى وجهه ويرعاها حتى تكبر » . والدفعة الشعرية لا تنبعث الا « بمسخ » الذات « وتقبيح » النفس . وما الهدف من كل هذا العناء ؟ الهدف هو بلوغ « المجهول » . والشاعر الذى ينظر فى المجهول هو « المريض العظيم ، والمجرم العظيم ، والمحتقر العظيم ـ وهو كذلك أعظم العارفين » ..

اذن فلم يعد الشذوذ قدرا يحتمله الشاعر فى صمت وشجاعة ، كما كان الحال عند روسو والرومانتيكيين . انه الآن رغبة مقصودة فى « الابتعاد » و « الانطلاق » ، و « الخروج » . والأدب ، والشعر بوجه خاص ، مرتبط بالمجهود الذى تبذله الارادة « لمسخ » الذات أو تشويه النفس ، لأن هذا المسخ وهذا التشويه هما اللذان يسمحان بالاندفاع الأعمى نحو الأعماق البدائية الدفينة أو الانطلاق نحو المتعالى (الترانسندنس) الفارغ من كل معنى وحقيقة . وما أبعدنا الآن عن ذلك الشاعر أو الرائى الاغريقى الذى تتملكه ربات الفن وتصيبه الرؤية بمس الالهام أو عبقرى الجنون ! .

ان الأدب الذى يأتى عن هذا الجهد الشاق سيصبح الآن « لغة جديدة » أو « لغة جامعة » ، وهذه اللغة تختلط فيها عناصر الاغراب والعمق والتنفير والنشوة .. يستوى أن يكون لها شكل أولا يكون ، ويستوى فيها الجميل مع القبيح . ان مقياس قيمتها هو الانفعال والموسيقى . هى عند الشاعر الذى لا يكف عن الحديث عنها « موسيقى مجهولة » . وهو يسمعها فى « القلاع المبنية من العظام » ، فى « الأغنية

الحديدية المنبعثة من أسلاك البرق » وهي « نشيد مشرق عن محنة من نوع جديد » . هي موسيقى عميقة امحى فيها كل أثر « للعذاب الشجى » الذى طالما تغنى به الرومانتيكيون . وكلما نغمت موسيقى هذا الشعر الأشياء والكائنات كلما انبعث منها صراخ وزئير يخترمان الغناء والنشيد: انها موسيقى نشاز أو هي نشوز موسيقى ..

ولكن لنرجع مرة أخرى الى الرسالتين . ستستوقفنا عبارات جميلة كهذه العبارة : « ان الشاعر يحدد مقدار المجهول الذى يجيش فى روح عصره الشاملة » ..

ثم يأتي الكلام عن الشذوذ فيعلن فى برنامجه أن الشـــاعر هو الشذوذ الذى أصبح معيارا . ويصل الى القمة حين يقول : « ان الشاعر يبلغ المجهول ، واذا لم يستطع فى نهاية الأمر أن يفهم رؤاه ، فيكفى أنه تمكن من رؤيتها » . قد تقضى عليه وثبته الهائلة فى محيط الأشياء التى لم يسمع بها ولم يعرف لها اسم . ولكن سيأتى عمال آخرون مخيفون فيبدأون من تلك الآفاق التى تحطم هو نفسه عليها » ..

من هو الشاعر اذن ؟ ..

هو ذلك الذى يعمل على تفجير العالم بالمخيلة الطاغية المستبدة التى نطلق الى المجهول وتتحطم عليه . فهل ياترى أحس رامبو أن القوتين المتعاديين فى عالمنا الحديث ، وأقصد بهما العامل فى الصناعة و «العامل» فى الشعر يمكن أن يتلاقيا فى الخفاء ، ربما لأن كليهما مستبد متسلط على الأرض والنفس على حد سواء ؟؟ ..

***

٤ ـ قطيعة مع التراث :

هذا التمرد الذى يعلنه رامبو فى أشعاره وفى برنامجه الطموح يرتد أيضا الى الوراء فيصبح تمردا على التراث . والمتمرد على التراث قد ينجح فى تحطيمه أو مقاطعته ولكنه لا ينجو أبدا من تأثيره ولا يستطيع الافلات منه . فالمعروف أن رامبو كان فى صباه وشبابه شديد النهم الى القراءة . وأشعاره زاخرة بأصداء من أدباء عصره أو أدباء القرن التاسع عشر . ومع ذلك فان حدة النغم فى هذه الأصداء شيء يأتى من رامبو نفسه ولا يأتى من النماذج التى تتردد فى وجدانه . ان كل ما يتلقاه من التراث الأدبى قديمه أو حديثه يتحول عنده الى شيء جديد كل الجـدة ،

شيء ينتج عن زيادة فى دفء الانفعال تصل الى حد الغليان ، او تطرف في برودته الى حد التثلج ••• ولذلك فلا يعتد كثيرا فى الحكم على شعره بالاصداء المنبعثة من التراث • كل ما هناك أنها تؤكد حقيقة تصدق على رامبو كما تصدق على غيره : ما من أديب يبدأ من العدم ••

ان رامبو يغير ما يقرأه ويحوله الى شيء آخر مختلف تمام الاختلاف• ولعل هذا هو الدليل على موقفه من التراث بوجه عام • انه لا يكتفى بمقاطعته والتمرد عليه ، بل يمقته ويعلن كراهته له • ويكفى أن نذكر كلامه فى رسالة الرؤية الثانية عن لعنة الأسلاف • ويكفى أيضا أن نتذكر ما يؤثر عنه من سخرية بمتحف اللوفر ، ودعوته الى احراق المكتبة الأهلية فى باريس ! وقد تبدو هذه الأقوال صبيانية ، ولكنها تتفق مع الروح الشائعة فى آخر أعماله (موسم فى الجحيم) الذى يشهد حقا بأن صاحبه لايزال شابا ، ولكنه يشهد كذلك بأنه تخطى مرحلة الصبا ••

على أن انعزال رامبو عن جمهور القراء وعن عصره الذى عاش فيه بهذه الصورة المثيرة قد أدى كذلك الى عزلته المثيرة عن الماضى • ولا ترجع هذه العزلة الى أسباب شخصية بقدر ما ترجع الى طبيعة العصر نفسه • فيبدو أن طغيان الروح التاريخية والتطرف فى الاهتمام بالجمع المتحفى كانا عبئا كبيرا على كاهل العصر ، مما أدى الى انقطاع الاتصال الحى بالتراث ، بل الى مهاجمة كل ما يتصل بالماضى والنفور منه • ولا زالت آثار هذه الظاهرة ملموسة فى الأدب والفن فى القرن العشرين ••

ويبدو أن رامبو كان فى سنى التلمذة شـــديد التحمس للتراث الكلاسيكى • ولكن التراث الكلاسيكى يظهر فى أعمال هذه المرحلة من انتاجه فى صورة ممزقة شائهة ، والسخرية أو المسخرة التى أخذها من فيكتور هيجو ومن رسوم دوميه تمتد فتشمل عالم الآلهة والأساطير ، وتجرهما الى حياة الشارع اليومية بكل ما فيها من فجاجة وسطحية • فنحن نقرأ عن « نساء باخوس » (*) اللائى يعشن فى الضواحى ، كما نقرأ عن فينوس التى تقدم كئوس الخمر للعمال ، والغزلان التى ترضع من ثديى ديانا ••

(*) نساء يصيبهن ديونيزيوس ــ اله الخمر والنشـــوة ــ بالوجـــد فيحتفلن به بالرقص والعزف والغنـــاء • وهن يعشن فى وحدة خالصة مع الطبيعة البكر فى الجبال والغابات منطلقات من كل القيود ، وهنـــاك يعصرن الكروم أو يصدن الوحوش • وقد صورهن أيسخيلوس فى عـــدد من مسرحياته المفقودة ، كما وصـــفهن يوريبيدزفى مسرحيته « نساء باخوس » ••

وتصل نزعة التقبيح الى قمتها فى سوناتة بعنوان « فينوس أنا ديومين» كتبها فى ٢٧ يولية سنة ١٨٧٠ ، اذ تتحول فيها الأسطورة الاغريقية الجميلة عن ميلاد فينوس من زبد البحر الى شيء غريب ومخيف :

ـ « فينوس » ـ

كأنما يرقد فى تابوت أخضر من صفيح
رأس امرأة ، بنى الشعر ، مضمخ بالدهون ،
يطفو من حوض استحمام(*) قديم ، فى غباء وخمول ،
والعيوب التى يكشف عنها ، قد أساء اليها العلاج ؛
والرقبة بعد ذلك مكتنزة بالشحم وداكنة ،
والكتفان العريضان بارزان ، والظهر القصير معوج ؛
الدهن يلمع تحت الجلد كالاوراق الملساء ؛
والاستدارة أسفل الظهر تبدو شديدة الانتفاخ ؛
سلسلة الظهر محمرة قليلا ، والجسد كله
ينشر رائحة مفزعة غريبة ، ويرى الانسان
أشياء عجيبة تحتاج لعدسة مكبرة ...
محفورة أسفل الظهر كلمتان : فينوس الشهيرة ؛
ـ الجسد كله يحرك ويمد خلفيته العريضة
التى يزيد من جمالها البشع قرح فى الشرج .

ان مضمون القصيدة يبين المفارقة الحادة مع عنوانها . فها هى ذى فينوس الجميلة الحالمة قد استحالت امرأة بشعة ، يطفو رأسها المقروح من مغطس من الصفيح ، وتستقر رقبتها الغليظة الكالحة فوق ظهر مقوس حفر عليه الاسم الرائع المهان ، وبين الفخذين قرحة تنشر رائحة لا شأن لها بالطيب والعطور .. وقد حاول بعض الشراح أن يجد فى القصيدة سخرية ببعض قصائد شعراء البارناس (وهم جماعة من الشعراء الفرنسيين كانوا يميلون الى التغنى بالاساطير القديمة) . بيد أنها سخرية مفزعة

(*) أوبانيو ..

لا دعابة فيها ·· فالشاعر يهاجم الاسطورة نفسها ، بل يهـــاجم التراث والجمال بوجه عام · وهو يفرغ فى هذا الهجوم شحنة هائلة من رغبتـــه العارمة فى التحوير والتغيير والتشويه · ولكن الغريب حقا أن هذه الرغبة فى التشويه تملك من المقدرة الفنية ما يمكنها من أن تجعل من القبـــح أسلوبا له منطقه الخاص ·

وتزداد السخرية المرة بالجمال والتراث فى قصيدة أخرى بعنوان : « ما يقال للشاعر عن الزهور » · انهـــا تهزأ بالقصائد التى يتغنى فيها الشعراء بالورود والزهور والسوسن والزئبق · فهناك نباتات أخرى تلائم الشعر الجديد : فلا تتغن أيها الشاعر بالزهرة والكرمة ، بل بالدخان ، وأعواد القطن ، وأمراض البطاطس · ان دمعة شمعة واحدة أصلح للشعر من ندى الزهرة الحية أو الميتة ، والنباتات الغريبة النادرة أنسب مما تراه فى وطنك · وتحت سماء سوداء فى زمن الرعب والحديد ينبغى أن تكتب قصائد سوداء ، تبزغ فيها القافية كالملح أو كالمطاط السائل ، ان أسلاك البرق هى قيثارتها ، وسيأتى انسان يعزف عليها نغم الحب العظيم انسان « يسرق منا المغفرة المظلمة » :

أيها التاجر ! أيها الزارع ! أيها الوسيط !
سوف تنبثق قافيتك الوردية أو البيضاء ،
أشبه بالمطاط المصهور ،
أو حزمة من ملح النطرون !

من قصائدك السوداء ـ أيها الحاوى !
(وهى) مرايا بيضاء وخضراء وحمراء ،
دع الزهور الغريبة تفلت منها
وأجنحة الفراشات الكهربائية !

ها هو عصر الجحيم يأتى على فجأة ·
وأعمدة البرق سوف تزين
ـ كأنما هى قيثارة أغان من حديد ـ
ذات يوم ظهرك البديع ·
المهم أن تنظم قصيدة
عن مرض البطاطس ! (*)

(*) هذه بعض مختارات من الجزء الخامس من هذه القصيدة العسيرة !·

٥ ـ الحداثة وشعر المدينة :

ربما استطاعت الأبيات السابقة أن تعطينا فكرة عن موقف رامبو من الحداثة ، وهو شبيه بموقف بودلير · فكلاهما يكره الحداثة اذا كانت تدل على التقدم المادى أو التطور العلمى ، وكلاهما يتشبث بها بقدر ما تعطيه من تجارب جديدة ، تدفعه بخشونتها وسوادها على أن ينشىء فيها قصائد خشنة سوداء ·

من هنا نستطيع أن نفهم شعر رامبو عن المدينة ، وهو الذى نجده فى مجموعة القصائد النثرية التى تحمل عنوانا قد يفيد معنيين : الاشراقات أو اللوحات الملونة Illi uminations ·

ولو تذكرنا قصيدة بودلير السابقة التى يروى فيها حلمه عن مدينة صناعية لا توجد الا فى خيال عقل هندسى مجرد ، فان قصائد رامبو فى هذه المجموعة الرائعة تصل بذلك الحلم الى أقصى مداه · ومن أفضل هذه القصائد تلك التى تحمل عنوان « مدينة » و « مدن » · هنا نجد أمامنا أكواما من الصور المفككة المتراكمة التى ترسم لنا مدن الخيال أو مدن المستقبل ، وتحلق فوق الازمنة والعصور ، وتعكس كل نظام مكانى مألوف هناك الكتل الضخمة التى تتحرك وتترنم بالاصوات الشجية وتبكى وتصرخ وتنشج · ويختلط الشىء بما ليس بشىء · و « ينهار المتألهون » بين أكواخ من بللور ونخيل من نحاس، وفوق أخاديد رهيبة وهوى عميقة ترقص فيها الأشباح · ونرى حدائق صناعية وبحرا صناعيا ، وقبة كنيسة من الصلب قطرها خمسة عشر ألف قدم ! وشمعدانات هائلة ومدينة عالية لا تكاد العين ترى المدينة الصغيرة التى بنيت تحتها :

مدينة

لست بالمواطن العابر الساخط كل السخط فى عاصمة يعتقد الناس أنها حديثة لأن كل ذوق معروف قد استبعد من أثاث بيوتها الداخلى والخارجى كما استبعد من خريطة المدينة · لن يمكنكم أن تعثروا هنا على أثر واحد للخرافة · إن الأخلاق واللغة قد ردا الى أبسط تعبير لهما ، أخيرا ! هذه الملايين من الناس الذين لا يشعرون بالحاجة الى معرفة بعضهم البعض ، يمارسون التربية والحرفة والشيخوخة ، بصورة بلغت من التشابه حدا يجدر معه أن تصبح أعمارهم أقصر بكثير مما يثبته التعداد المجنون

لشعوب القارة · وهكذا أطل من نافذتي وأرى أشباحا جديدة تدور فى دخان الفحم الازلى الكثيف ـ ظل غاباتنا ، ليل صيفنا ! ـ وآلهة انتقام جديدة ، أمام كوخي ، الذى هو وطني وقلبى كله ، واذ كان كل شيء هنا يشبه هذا ، ـ ينشج الموت الذىخلا من الدموع ، خادمنا النشـــيط وعبدنا ، وحب يائس ، وجريمة فاتنة فى وحل الطريق ·

مدن

انها لمدن ! انه لشعب من أجله ارتفعت جبال الاحلام فى اليجانيس(*) ولبنان · أكواخ (شاليهات) من البللور والخشب ، تتحرك على بكر وقضبان غير منظورة · فوهات البراكين القديمة التىتطوقها الاعمدة الضخمة وأشجار النخيل النحاسية ، تزأر ، زئيرا شجيا فى النيران · أعياد الحب تدق أنغامها فوق القنوات المعلقة خلف الأكواخ · مطاردة الأجراس تضج فى الاغوار · زمر من المغنـين العمالقة يهرعون فى أثواب فخمـة وبأيديهم أعلام تشع ضوءا أشبه بضوء القمم · على الاسطح ، وسط الاغوار ، يترنم أبطال (ملحمة) رولاند بشجاعتهم · فوق جسور الهاوية وأسطح الفنادق يزين وهج السماء السوارى بالرايات · انهيـار (الأبطال) المتألهين يبلغ الأعالى ، حيث تتواثب القنطورات الساروفية(**) بين الحمم·فوق مستوى الحواف العليا بحر جائش بميلاد فينوس الابدى ، محمل بأساطيل أتباع أورفيوس وهدير اللآلىء والأصداف النفيسة ؛ ـ البحر يظلم أحيانا من الدوى المميت · على المنحدرات تزأر قطوف الورد ، التى تشـــبه دروعنا وكئوسنا فى ضخامتها ، أسراب من الجنيات فى ثياب حمراء متلألئة تخرج من الهوى والاغوار · وفى مرتفع عال ترضع الغـــزلان من ثديى ديانا ، وأقدامها فى مساقط المياه وفى الاشواك · عابدات باخوس فى الضواحى ينشجن ، والقمر يحترق وينوح · فينوس تدخل كهوف الحدادين والنساك فرق من نواقيس العواصف تتغنى بآمال الشعوب · من القلاع المشيدة من العظام تنبعث الموسيقى المجهولة · الاساطير كلها تتقدم مسرعة والحماس يندفع الى الاسواق · جنة الاعصار تنهار · المتوحشون يرقصون بغـــير

(*) اسم كان يطلق قديما على المرتفعـــات الجبلية فى شرق الولايات المتحدة ، ويدل اليوم على السهول المرتفعة الممتدة من بنسلفانيا الى فرجينيا الغربية ··

** القنطور Centaur كائن خرافى ، نصفه رجل ونصفه فرس (الاساطير الاغريقية) والساروفية نسبة الى الساروف أو الساروفيم وهو أحد ملائكة الطبقة الاولى الدين يحرسون عرش الله (فى المعتقد اليهودى القديم) ··

انقطاع في عيد الليل . نزلت ساعة كاملة في أحد أسواق بغداد التي تضج بالحركة والحياة ، حيث كانت المجموعات تغنى بالفرحة والعمل الجديد ، بينما يهب عليها نسيم كثيف . رحت أدور هنا وهناك ، دون أن أستطيع الافلات من الاشباح الخرافية فى الجبال ، وهى التى كان يخلق بى أن أجد نفسى فيها .

أى ذراعين جميلتين ، وأى ساعة حلوة ترد الى هذه المدن التىيزورنى منها نوم ليالى وأوهى حركاتى ؟ .

* * *

من العسير حقا أن يحاول الانسان فهم هذه الصور المختلطة أو البحث عن المعنى الذى تنطوى عليه . ذلك لأن معناها كامن فى إضطراب صورها لقد خلقها خيال منفعل جياش ، وغلفها بضباب شامل من المشاهد الغريبة المتشابكة التى يصعب تفسيرها ، وان كان من الممكن ادراكها بشكل محسوس وتلمس أوجه الشبه بينها وبين بعض العناصر المادية والنفسية التى تتكون منها الحياة الحديثة فى المدن الكبرى . ولا شك أنها صور مخيفة مفزعة ، ولكن لها تأثير السحر على نفوسنا . وربما يكون السبب فى هذا أنها تقترب فى كثير من الاحيان من صور الحياة اليومية التى نعيشها فى المدن الكبرى ، مدن الرعب والأسفلت ! ...

* * *

٦ ـ ثورة على التراث المسيحى :

ثورة رامبو على المسيحية جزء من ثورته على التراث بأكمله . انها ثورة لا تهدأ ، بل تبدأ بالعذاب وتنتهى بالعذاب . انه يتمرد على شىء لا يستطيع أن يتخلص منه . والدين ، ككل موروث ، يفرض سلطانه على من يثور عليه ، بل ان عبئه يزيد على رافضيه أكثرمن المؤمنين به . وهذا العذاب ، عذاب من لا يقدر الافلات من عبء التراث، أوضح ما يكون فى شعر رامبو . فنصوصه تبين كيف يبدأ متعذبا بالثورة عليه ، وكيفينتهى متعذبا بالعجز عن الافلات منه . وعذابه هذا جزء من عذابه فى البحث عن « المجهول » ، عن ذلك « المتعالى الاجوف » الذى لا يستطيع أن يكشف عنه الا بتحطيم الواقع وتفتيته .

عرف رامبو كل هذا ، وسجل هذه المعرفة فى شعره . فهو فىالمرحلة الاولى يوجه هجومه العنيف على المسيح والمسيحية ، ويحلل النفسالمسيحية تحليلا سيكلوجيا يكشف عن محنتها وشقائها . ففى قصيدة « قداس

العشاء الرباني الاول » ، (يولية ١٨٧١) ، نراه يكتب عن فتاة صغيرة تدخل الكنيسة لتحضر المناولة الاولى وتسمع ثرثرة القسيس ، وتنسج أحلام المراهقة المتعبة التى تستسلم لثورة رغباتها الدفينة ، وتلقى ذنب الكبت الذى تعانيه على العذراء والمسيح ·

ولكن الشاعر يذهب الى أبعد من هذا · فهو يكتب فى حوالى سنة ١٨٧٢ أو سنة ١٨٧٣ قطعة نثرية تبدأ بهذه الكلمات : « بيت صيدا ، المغطس ذو الابهاء الخمسة » ، وتعتمد على ما ذكر فى انجيل يوحنا عن شفاء السيد المسيح لأحد المرضى عند بركة بيتصيدا · ولكنه يغير فى قصة هذه المعجزة تغييرا شاملا · فالمرضى والعجزة ينزلون فى الماء الاسود العكر ، ولكن لا يهبط ملاك ، ولا يشفيهم أحد · ويقف المسيح مستندا الى أحد الاعمدة ، وينظر صامتا الى المرضى الذين يستحمون ، ويرى وجه الشيطان الساخر يطل من وجوههم · وينهض أحد هؤلاء المشلولين فيخرج من الماء ويتجه نحو المدينة فى خطى واثقة · من الذى شفاه ؟ أهو السيد المسيح ؟ ولكنه لم يقل كلمة واحدة ، ولم ينظر الى المرضى نظرة واحدة · أهو الشيطان ؟ ولكن النص يصمت ويكتفى بأن يضع المسيح على مقربة من المريض · على أن القارىء قد يخرج بفكرة أخرة · قد لا يكون المسيح هو الذى شفى المريض ، وقد لا يكون الشيطان · ربما تكون قوة علوية لا يعرف أحد عنها شيئا · ربما تكون تلك الحقيقة الجوفاء من كل معنى ، ذلك المتعالى الأجوف ·

بيد أن رامبو يقول كلمته الأخيرة عن المسيحية فى مجموعته النثرية المشهورة « موسم فى الجحيم » (ابريل ـ أغسطس ١٨٧٣) : ويتألف النص من سبع قطع نثرية طويلة ، تمضى لغتها فى خطوات متعددة وحركات مفاجئة · انها أشبه بدفعات قوية ، تبدأ عبارة دون أن تختمها ، وتبنى أكواما من الكلمات المحمومة التى تركض هنا وهناك بغير اتجاه ، وتلقى أسئلة بلا جواب ، وتنثر فى النص ذلك الجنون الساحر المريع الذى يصنعه تغير الفصول ··

وموسم فى الجحيم أشبه مايكون بمراجعة يقوم بها الشاعر لكل المراحل الفنية التى مر بها · ولكنه كذلك أشبه بمجموعة من القفزات والكبوات المتصلة ، فهو لا يكاد ينفض عنه مرحلة حتى يعود فيسقط فيها · وتكون النتيجة حيرة مربكة لا تستقر ، فما أحبه الشاعر مرة فهو يكرهه الآن ، ثم لا يلبث أن يحبه مرة أخرى ، لكى يكرهه من جديد · وما يثبته فى جملة يعود فينفيه فى جملة تالية ، ثم يكرره فى ثالثة · واذا تمرد مرة رجع فتمرد على تمرده ·· حتى تأتى الخاتمة فتجرف شلال المتناقضات فى

هوة واحدة : وداع الشاعر لكل حياة عقلية أو روحيـة ، ويأسه من الحب ومن كل يد صديقة ·

« ·· أحيانا أرى فى السماء شطئانا مترامية تغطيها أمم بيضاء سعيدة · ثمة سفينة ذهبية كبيرة فوق رأسى ترفرف أعلامها الملونة فى نسـيم الصـباح · لقـد خلقت كل الأعياد ، كل الانتصارات ، كل المآسى · حاولت أن أبتكر أزهارا جديدة ، نجوما جديدة ، بشرا من لحم جديد ، ولغات جديدة · اعتقدت أن فى استطاعتى اكتساب قدرات خارقة · حسنا · على أن أدفن خيالى وذكرياتى · يا له من مجـد جميل ذهب ، مجـد فنان وقصاص !

أنا ! أنا الذى سميت نفسى ساحرا أو ملاكا ، ونفضت يدى من كل أخلاق ، قد رددت للأرض كى أبحث لنفسى عن واجب وأعانق الواقع المجعد ! يا لى من فلاح !

هل خدعت ؟ أيكون الحب الرحيم بى شقيقا للموت ؟

مهما يكن الأمر فسوف أطلب الغفران لأننى عشت على الكذب· ولأمض الى الأمام !

ولكن ما من يد صديقة ! وأين ألتمس العون ؟ » ··

ذلك اذن هو مجمل هذه المقطوعات الحائرة المحيرة : تشرد فى العالم المألوف ، عالم الأشياء والنفوس والعقول · وتحديد لموقف الشـاعر من التراث الدينى · انها تذكر المصطلحات المسيحية هنا وهناك : الجحيم · الشـيطان · الملاك · ولـكنها تتأرجح بين المعنى اللفظى والاسـتعارى ، ولا تثبت الا على معنى واحـد ، هو معنى الثورة العمياء والتمرد الجامح · يدل على هذا وصف رامبو نفسه لها بأنها « صحائف قبيحة من مذكراتى عن اللعنة ، مقدمة للشيطان » · أو قوله فى مقطوعة منها « دم شرير » : « الدم الوثنى يعود ! » الروح قريب ؛ لماذا لا يساعدنى المسيح ويمنح نفسى النبل والحرية ؟ آه ، لقد فات زمن الانجيل ، الانجيل · الانجيل ! · ثم يقول : « اننى أغادر أوربا · أريد أن أسبح ، أكسر العشب ، أصطاد ، أدخن بصورة خاصة ، أعب خمورا قوية كالمعدن المصـهور ، ــ كما كان يفعل الأجداد الأعزاء عندما كانوا يجلسون حول النار · سأرجع ، بأعضاء من حديد ، ببشرة غامقة ، بعيـون وحشـية · عندما يبصرون قناعى سـيعتقدون أننى من جنس قوى · سأملك الذهب : سـأعيش عاطلا

وضاريا . النساء يرعين هؤلاء المرضى المتوحشين العائدين من المناطق الحارة . سأهتم بالسياسة ، وأنقذ نفسى » . غير أنه يقول فى عبارة سابقة من نفس المقطوعة : « أنتظر الله فى نهم » وفى عبارة تأتى بعد هذا : « ما كنت مسيحيا أبدا . أنا من جنس يغنى فى العذاب » وهو يدعو « لذات اللعنة » ولكنها لا تستجيب . وينادى المسيح والشيطان . ولكنهما لا يسمعان . ومع ذلك يحس بقيودهما حول جسده وروحه : « أعلم أننى فى الجحيم ، واذن فأنا فيه » . الجحيم هو العبودية فى ظل شريعة تسأل وتجيب . والوثنيون ليس لهم جحيم . ولذلك تمتنع عليه الوثنية أيضا .

وقد يتصور الانسان أن الشاعر يعانى من المسيحية كما يعانى من جرح . ولكن سرعان ما تتحول ثورته الى سخرية ، ويصبح عذابه تهجما وسقوطا فى آن واحد . ربما كان هذا هو ما يقصده من قوله انه فى الجحيم . والكلام عن الجحيم يدل على نوع من الارتباط بالتراث المسيحى . ولكنه يدل كذلك على نوع غريب وجديد . ويحس القارىء « لفصل فى الجحيم » ان الشاعر يكاد يسأل نفسه بشكل خفى : أليس الاضطراب فى العالم الحديث وفى باطن الانسان نفسه نوعا من القدر المسيحى ؟ ولكن الشاعر لا يجيب على السؤال ولا يحل المعضلة . ويحس القارىء من ناحية أخرى بموضوع آخر يطرقه الشاعر بالحاح : الهجرة من القارة الأوروبية ، والهرب من « مستنقعات الغرب » وحماقته ، من البرهنة على ما هو واضح وطبيعى ، وعدم الانتباه الى أن البرجوازى الضيق الأفق قد ولد يوم ميلاد المسيح . ويبرز هذا الموضوع فى ثنايا المقطوعات السبع ، ويسير فى اتجاه محدد ، وتمضى خلال الخريف ، والشتاء ، والليل والتعاسة — « ديدان فى شعرى وكتفى وقلبى » . ثم يأتى القرار بعد الضياع الأخير : معانقة الواقع المغضن ، الهروب من أوروبا العجوز الى شطئان البحار وغابات الوحوش ، بداية حياة من العمل الحازم القاسى ..

ولقد برهن رامبو على صدق هذا القرار . أوغل فى البحث عن المجهول بأقصى طاقته ، وفعل فى سبيل ذلك ما لم يفعله شاعر سواه ، ولكنه لم يصل فى النهاية الى شىء واضح عن طبيعة هذا المجهول . ولذلك أعلن استسلامه أمام صراعات الوجود العقلى وتوتراته التى لم يجد لها حلا . وعدل عن هذا الطريق بعد أن أدرك خيبته ، وراح يجتر موته الباطن ، وصمته حيال العالم الذى فجره بنفسه . كان التراث المسيحى هو أعتى عقبة صادفته . لقد عجز عن اشباع جوعه الهائل الى حقيقة تسمو فوق الواقع الذى بدا له ضيقا محدودا ككل ما هو أرضى . وكان

من نتيجة الحريق الذى أشـــعله رامبو فى الواقع والموروث أن انهـارت المسيحية أمام عينيه ··

واذا كان بودلير قد استطاع أن يصنع من لعنته نظاما متسقا ، فقد تحولت اللعنة على يدى رامبو الى عماء مضطرب ، ثم الى صمت مطبق ··

ولذلك فلا يستطيع أحد أن يصدق ما روته شقيقته إيزابيل من أنه مات مؤمنا ، بعد أن تأكد الباحثون من كذب هذه الرواية ··

***

٧ ـ طرح النزعة البشرية :

اذاأردنا أن نفهم رامبو فلا بد من الفصل بين الذات الشعرية والذات التجريبية لديه · ان « الانا » التى تتحدث فى شـعره ـ شأنها فى هذا شأن الأنا التى تتحدث فى أزهار الشر ـ لا صلة لها بالأنا والشخصية أو النفسية ، أعنى أن شعره ليس تسجيلا لحياته التى عاشـها ، أو تجاربه النفسية التى كابدها · ولعل هذا هو أهم مظاهر الحداثة فى شعره ، بل لعله أن يكون بداية هذه الظاهرة العامة التى نلاحظها بوضوح فى الجانب الأكبر من الشـعر الحـديث ـ وبخاصة فى شـعر ازرا باوند وسان ـ جون بيرس ـ ألا وهى ظاهرة الانفصـال بين الذات الشـعرية والذات الشخصية ··

صحيح أن تجارب رامبو الغريبة فى صباه وشبابه قد تفيد فى شرح نصوصه من الناحية السيكلوجية · ولـكنها لا تكاد تصلح فى شىء لبيان ذاته الشـعرية · فعملية طرح النزعة البشرية التى تكلمنا عنها من قبـل قد زادت وضـوحا فى شـعره · وأصبحت الأنا ذات الأصـوات المتعددة المتنافرة ثمرة ذلك التحـول الذاتى الذى أشرنا اليه فيما تقـدم ، وذلك الاسلوب التخيلى الذى تنبع منه مضامين شعره وصوره ·

قد تضـع هذه الأنا على وجهها مختلف الأقنعة ، وقد تمتد فتسـع مختلف الشـعوب والأزمنة والبقاع · وقد نجـد رامبو فى بداية كتابه « فصل فى الجحيم » يتحدث عن آبائه وأجداده الغاليين · ولكننا لا نلبث بعد قليل أن نتبين أنها مجرد كلمات ، اذ نقرأ بعد سطور قليلة : « لقـد عشت فى كل مكان · ما من أسرة أوروبية لا أعرفها » · ثم بعـد قليل : « اننى أتذكر تاريخ فرنسا ، أكبر بنات الكنيسـة · كان من الممكن أن أسافر الى الأراضى المقدسة كواحد من رقيق الأرض · فى رأسى شـوارع

السهول الشفافية ، ومناظر من بيزنطة ، وأسوار القدس» ٠٠ هذه عبارات تصدر عن خيال حركي ، لا عن رغبة في كتابة حياة شخصية ٠ ان هذه الأنا الشعرية أو الذات الفنية تتغذى على صور حمقاء ، واثارات تأتى من عالم الشرق أو من عالم البدائيين ، وتتسع فتشمل الأفلاك ومختلف أشكال الوجود ، وتتحول الى ملاك أو شيطان أو ساحر ٠٠

ومما يؤكد انفصال الذات الشعرية عن الذات التجريبية أن رامبو نفسه يفسر قدره العقلي والروحي على أساس العوامل غير الشخصية المتصلة بعصره وبالحداثة بوجه عام ٠ انه يقول في ختام النص السابق : « الصراع الروحي شبيه في ضراوته بمعركة تنشب بين الرجال » ٠

ان الشاعر يعلم أنه سقط في قرار عميق ، أعمق من كل من سقط قبله أو يسقط بعده ٠ وهو لذلك يستطيع أن يرى آفاقا أبعد ، ويحمل الموت معه أينما ذهب ٠ لكنه يعلم أيضا أنه لن يفهمه أحد ، ولديه الكبرياء التي تجعله يقول ان « لهذا العذاب الغريب سلطة مقلقة » ٠ ومع هذا كله فهو عدو لدود لما يسمى عند الرومانتيكيين « بالقلوب الحساسة » ، وهو معتز بأن تفوقه يرجع الى أنه ليس له قلب ، حريص على التخلص من ضعفه البشري بحيث يستطيع أن يقول في احدى قصائده : « هكذا تحرر نفسك من اعجاب الناس ، من الطموح الدنيء ثم تحلق » ٠٠٠ (ص ١٣٢) ٠٠

تخلص الشعر اذن من النزعة البشرية ٠ انه لا يتحدث لأحد ، بل يكاد يتحدث لنفسه ٠ لا يحاول أن يجذب انتباه القارىء ٠ لايحاول أن يغري المستمع ٠ يبدو كأنه يتكلم بصوت لا يخرج من فم انسان ، خصوصا كلما توارت الأنا المتخيلة وراء عبارة خالية من كل ذكر أو اشارة الى الأنا ٠ ان العواطف المتميزة تخلي مكانها لنوع من التعبير المحايد ، نكاد نحس به عند رامبو أقوى من احساسنا به عند ادجار ألان بو ٠ ولنضرب مثلا لذلك بقصيدة نثرية بعنوان « قلق Angoisse » : —

« أمن الممكن أن تلهمني الصفح عن رغباتي الممزقة على الدوام ، وأن تعوض نهاية مريحة أوقات الحرمان ، وأن يعينني يوم أيام النجاح على النوم فوق عار خيبتي المقدورة ؟٠ (آه أيها النخيل ! أيها الماس ! — أيها الحب ! أيتها القوة ! — أسمى من كل الأفراح والأمجاد ! — في كل الأشكال ، — في كل مكان ، شيطان ، اله ، — شباب هذا الكائن : أنا !) ٠٠

أمن الممكن أن تحب مـزاعم الخرافات العلميـــة والحركات الداعية الى الأخوة البشرية كما لو كانت محاولات تدريجيـة لاعادة الحرية الأولى ؟ ..

لكن مصاصـــة الدماء التى تجعلنى رقيقا ومحبوبا تأمرنى أن أستمتع بما تتركه لى ، والا فلأكن أكثر حماقة وسخفا .

أن يتمرغ الانسان فى جراحه ، فى الهواء وفى البحر ، فى ألوان التعذيب ، فى صمت المياه والرياح القاتلة ؛ فى أشكال العذاب التى تضحك بصمتها الأجوف المخيف . » ..

ويبدو من عنوان القصيدة كأنها تشير الى حالة نفسية محدودة . غير أن قراءتها تبين أن هذه الحالة لا وجود لها . فالقلق فقد وجهه المألوف . بل ان القارىء ليسأل نفسه : أهذا القلق موجود ؟ انه يشـــعر بعاطفة شديدة غير محددة ، يختلط فيها الرجاء والاندحار والفرح والســـخرية والسؤال ـ القصيدة تقول ما تقوله على عجل ولا تلبث أن تعبره الى شيء جديد ـ حتى تصب الكلمات فى الجراح والعذاب والتعذيب والصمت ـ دون أن يدرى الانسان من أين جاءت هذه الكلمات أو ماذا تعنيه . انمـا هو خليط من الصور والانفعالات غير المحددة ـ مثلها فى ذلك مثل الكائنين الانثويين اللذين تشير اليهما القصيدة اشارة عابرة . قد يكون الانفعال كله نوعا من القلق ، ولكنه انفعال تحرر من الاطار المألوف الذى يضـــم معالم الحياة الشعورية ، بحيث لا نستطيع أن نسميه باسم بشرى مألوف كالقلق .

وليس أدل على طرح النزعة البشرية من أن رامبو يظهر الناس اذا جاء ذكرهم فى شعره فى صورة ممسوخة أو فى صورة مخلوقات غريبة مجهولة الأصل . واذا ذكرت بعض أعضاء الجسد وجدنا علاقتها بالجسد فى مجموعه علاقة شاذة غير مألوفة . انه يركز الضوء على هذه الأعضـــاء بمفردها ، ويثقـــل وصفه لها باصـــطلاحات من علم التشريح تزيدها موضوعية . ونستطيع أن نضرب مثلا لما نقول بقصيدة هادئة مثل قصيدة « النائم فى الوادى » (أكتوبر سنة ١٨٧٠) التى تنطوى على ســـخرية هادئة بالحرب التى اشتعلت فى سنة ١٨٧٠ بين الفرنسيين والبروسيين . ولنقرأ القصيدة أولا قبل أن نشرع فى تحليلها : ـ

فى ثغرة من الخضرة ، حيث يطوف نهر
بغنائه المجنون حول أهداب الأعشاب ،

(ثغرة) من الفضة ، تضيئها الشمس المتكبرة من جانب الجبل :
هنالك واد صغير ، يفور بالأشعة ٠

جندى شاب ، فمه مفتوح ورأسه عارية ،
رقبته تستحم فى الفجل الصغير (*) الطازج الأزرق ،
ينام ؛ ممدا على العشب ، تحت خيمة السماء ،
شاحبا فى فراشه الأخضر ، الذى يهطل فوقه الضوء ٠

ينام وقدماه فى الليلك ٠ يبتسم ، فى هدوء ،
كما ابتسم طفل مريض فى نومه :
أيتها الطبيعة ، دثريه فى مهدك الدافىء ، فهو بردان

العطور لا تنقل الرعشة الى أنفه ؛
ينام فى الشمس ، ويداه على صدره ، فى هدوء ٠
فى جانبه الأيمن ثغرتان حمراوان ٠ »

فالقصيدة تبدأ من واد صغير يكسوه العشب ويزيد ويفور بالشعاع، لتنتهى فجأة بالموت ٠ ولغتهـــا تتبع نفس المسار ، فتبدأ بأبيات هادئة النغم وتنتهى بعبارة موضوعية محايدة ـ أشبه بالتقرير ـ نعرف منها أن الجندى النائم ميت ٠ ومع السطور ننحدر فى بطء الى هذه الحقيقة التى تبرز فى النهاية فجأة وعلى غير انتظار ٠ ومضمون القصيدة هو الانتقال من النور الى الظلام ٠ ولكن هذا الانتقال يتم بغير مشاركة وجدانية ، بل فى هدوء وبرود ٠ انها لا تتكلم عن الموت ، بل تستخدم نفس الكلمة التى لجأت اليها فى البيت الأول ٠ هنـــاك « ثغرة من الخضرة » ، وهنــا « ثغرتان فى جانبه الأيمن » ٠ والميت صورة خالصة فى عين الشاعر أو القارىء الذى ينظر اليه ٠ والانفعال الذى يمكن أن يجيش به القلب من رؤية هذا المشهد لا وجود له ٠ لقد حل مكانه أسلوب فنى يضع الثقب الذى تحدثه الرصاصة فى موضع الموت ، موت الانسان ٠ بهذا يحيــل الحركة الى سكون مفاجىء ٠ أم ترى نستطيع أن نقول ان هذا السكون نفســه يحركنا أكثر من أى شىء سواه ؟ أتكون هنا مفارقة من مفارقات الشعر الحديث ؟ ٠٠

(*) نبات الحرف وهو نوع من أنواع الفجل الصغير .Cresson

٨ ـ تفجير الحدود :

كثيرا ما تنزع الذات الشاعرة عند رامبو الى التوغل فى آفاق خيالية بعيدة · ان البحث عن « المجهـــول » يلح عليه ويدفعه الى التعبير عن « هاوية السماء الزرقاء » التى عبر عنها بودلير من قبل · وتزدحم هذه الســـماء العالية بالملائكة ، ولكنها فى نفس الوقت قرار الهزيمة ، هوة الفشـــل ، نبع لهيب تتلاقى فيه البحار والحكايات الخرافية · والملائكة نفسها نقط من الضوء الحاد تلمع وتختفى ، علامات على البعد والاتساع والعلو والرحابة ، لكنها ملائكة بلا اله ولا بشارة · ان المحدود داخـل فى دائرة رحبة أشمل منه · والقصائد المبكرة تشـــهد على هذا ، ويكفى أن نذكر منها قصيدته الرائعة المشهورة عن أوفيليا (١٥ مايو ١٨٧٠) لنرى منها كيف يرتفع الجزء الى الكل ، ويذوب المحدود فى اللا محدود :ـ

ـ « أوفيليـــا » ـ

ـ ١ ـ

على الموج الهادىء الأسود حيث تنعس النجوم
تسبح أوفيليا الشاحبة كزهرة سوسن كبيرة ،
تسبح فى بطء شديد ، ملتفة فى وشاحها الطويل ··
ومن الغابات البعيدة يسمع صوت الصيادين « هالالا » ·

هاهى أوفيليا الحزينة منذ أكثر من ألف عام
شبح أبيض يعبر فوق التيار الأسود الطويل ·
منذ ألف عام يهمس جنونها الحنون
بأغنيتها الخيالية لنسمة المساء ·

الريح تقبل نهديها وتنشر وشاحها الكبير
كأنه اكليل زهرة تهدهده المياه الناعمة ؛
الصفصاف المرتعش يبكى على كتفيها ،
وعلى جبينها الكبير الحالم تهجع أعواد البوص ·

ورود الماء التى اختلجت من لمسها تتنهد حولها ؛
أحيانا توقظ فى شجرة حور نائمة ،
عشا تفلت منه رعشة جناح صغيرة •
ـ أغنية غامضة تهبط من النجوم الذهبية •

- ٢ -

أوفيليا الشاحبة ! أنت أيتها الجميلة كالثلج !
نعم ، مت يا طفلتى ، عندما جرفك نهر !
ـ لأن الريح الهابطة من جبال النرويج الشامخة
كلمتك فى همس عن الحرية القاسية ؛
لأن نسمة تخللت شعرك الغزير ،
حملت لروحك الحالمة أنباء غريبة ؛
لأن فؤادك سمع غناء الطبيعة
فى بكاء الأشجار وتنهدات الليالى ؛

لأن نداء البحار المجنونة ، نشيجها الهائل المرير ،
كسر قلبك الطفل ، قلبك الانسانى الرقيق ؛
لأنه فى صباح يوم من ابريل جثا فارس شاحب جميل ،
فارس مسكين مجنون ، عند ركبتيك فى صمت وذهول !

السماء ! والحب ! والحرية ! أى حلم ، أيتها المجنونة المسكينة !
ذبت فيه ذوبان الثلج فى اللهيب :
رؤاك العميقة هى التى خنقت كلمتك
ـ واللا نهاية الرهيبة أقلقت عينك الزرقاء !

- ٣ -

ـ والشاعر يقول انه رآك فى ألق النجوم
باحثة ، بالليل ، عن الزهور التى قطفتها يداك ،
وأنه أبصر أوفيليا الشاحبة طافية على الماء
مكفنة فى غلالتها الطويلة كالزنبقة البيضاء !

* * *

أوفيليا هذه لا تمت بصلة لبطلة شيكسبير المعروفة ٠

انها تطفو على سطح الماء ، فينفتح حولها فضاء رحب غير محدود ، تتألق فى سقفه النجوم الذهبية التى يتحدر منها غناء غامض ، وتهب الرياح من أعالى الجبال ، وينشج البحر كحشرجة ميت ، ويطوف فوقها رعب اللانهاية والكون الشاسع المخيف ٠ لقد ارتفعت فصارت شخصية باقية ترمز للصفاء والجمال الحزين المجروح ٠ فها هى ذى ألف سنة تنقضى منذ أن سبحت على النهر ، وهاهى ذى ترسل أغنيتها الباكية منذ ألف سنة ، أغنية الجنون الذى يصيب أصحاب الرؤى العظيمة العميقة ويفقدهم القدرة على الكلام ٠٠

هذه النزعةللارتفاع بالقريب الدانى الى أفق رحب بعيد تتخلل أعمال رامبو كلها ٠ وكثيرا ما تتركز العاطفة فى جملة واحدة ، تصل فى بعض الأحيان الى درجة شديدة من السرعة والحماس : لقد شددت الحبال من برج الى برج ، وباقات الورد من نافذة لنافذة ، والسلاسل الذهبية من نجمة لنجمة ، وها أنا ذا أرقص » ٠ (ص ١٧٨) لكنه رقص المتخبطين بغير هدف (أشبه برقصة بودلير بعد أن رأى فى المدينة الصاخبة أشباح « العجائز السبعة » وعاد مفزوعا الى بيته وأغلق الباب وراءه ، وراح فى حمى الذهول والخوف يستعيد صور البؤساء الممسوخين : « عبثا حاول عقلى أن يمسك المجداف ، العاصفة أخذت تهزأ بكل جهوده، ومضت روحى ، سفينة بضائع عجوز ، ترقص وترقص ، بلا شراع ، فوق بحر مخيف بلا شطئان ! ») ٠٠

لكن البعد والرحابة لا يرتفعان دائما ، بل يدمران فى نهاية المطاف، استمع الى قصيدته النثرية « ليلية شعبية » التى تبدأ بهذه الكلمات : « العاصفة تفتح فجوات أوبرالية فى الجدران ، ــ تزعزع أركان السطوح المتآكلة ، ــ تبدد معالم المساكن ، ــ تعتم النوافذ » ٠٠

والقصيدة تكاد تكون عنوانا على طريقة رامبو فى التأليف ٠ فهى تزدحم بصور متفجرة من كل مكان ، وتكرر فى الخاتمة ما بدأت به : « العاصفة تقوض معالم المساكن » ٠٠

وهناك قصيدة متأخرة (دموع ، مايو ١٨٧٢) تفيض بالألغاز الغامضة ، ولا ينفع فى حلها أن نرجع الى العنوان ــ الذى لا صلة له بموضوعها ، ولا الى صورها أو مضموناتها المتعددة ٠ وربما تكون أفضل وسيلة لتذوقها وتفسيرها أن نتتبع اتجاه حركتها بدلا من الوقوف عند

صورها المتحركة • بل ربما تكون أفضل وسيلة لتذوق الشعر الحديث بوجه عام ••

والقصـــيدة تتحدث عن رجل يشرب وهو جالس بالقرب من أحد الأنهار • ونلاحظ منذ البداية أنه يشعر بالاشـــمئزاز من الشراب • ثم يحدث شيء غريب : تهب العاصفة لتغير وجه السماء ، ونرى على الجانب الآخر من النهر أراضي سوداء ، وبحيرات ، وأعمدة تحت ليل أزرق ومحطات سكك حديدية • وتنحدر المياه فوق الغابات ، وكتل الثلج في المستنقعات ونسأل أنفسنا • ماذا حدث ؟ ان قطعة محدودة من الأرض قد تحولت فجأة الى قطعة من الســـماء تشـــارك فيها الأرض بدورها • وينتهي النص بكلمات مختلطة على لسان الشارب ــ وتأتي الخاتمة التي لا تختم شيئا ، بل تجدد اللغــز الغامض • ومع ذلك فقد ندرك أمرا واحدا ، هو الفعل الذي يذيب المعالم ويفجر الحدود حين تنفذ فيها الأبعاد المترامية الغاضبة• واليك القصيدة نفسها (مايو ١٨٧٢) :

ــ « دموع » ــ

بعيدا عن الطيور ، والقطعان ، والقرويات ،
رحت أشرب وأنا قابع في مرعى برى
تحيط بي أشجار البندق الرقيقة ،
ويلفني بعد الظهيرة ضباب أخضر وفاتر •

ماذا كان بوسعي أن أشرب من نهر « الأواز » (*) الشاب ،
أشجار دردار بلا صوت ، عشب بلا زهر ، سماء مفتوحة •
وماذا كان باستطاعتي أن أستخلص من ثمر اليقطين ؟
سوى عصارة ذهبية ، باهتة ، تسيل العرق •

هكذا كنت أشبه بعلامة سيئة على (واجهة) نزل •
ثم لم تلبث العاصفة أن غيرت السماء ، الى أن حل المساء •
وكانت بلاد سوداء ، وبحيرات ، وقصبات ،
وأعمدة تحت الليل الأزرق ، ومحطات •

(*) نهر في شمال فرنسا ينبع في بلجيكـــا ويتصل بنهر الســـين ، وكثيرا ما اكتسحت واديه الجيوش الغازية ••

ماء الغابات ضاع فى الرمال العذراء ،
ريح السماء ألقت الجليد فى المستنقعات ..
ذهب ! كمثل صياد ذهب أو أصداف ،
أقول اننى لم أشعر بميل الى الشراب !

وتتردد كلمات العطش والجوع فى لغة رامبو . وقراء التصـوف يعرفون أنهما من الكلمـات التى استخدمها المتصـوفون دائما ـ كما استخدمها دانتى ـ للتعبير عن شوقهم للاتحاد بالذات العلية . غير أن رامبو يستخدمهما للدلالة على حالة من الظمأ الذى لا يروى والجوع الذى لا يشبع ..

ويكفى أن نتذكر النهاية التى يختتم بها قصيدته الجميلة « كوميديا العطش » . فالكائنات كلها ، الحمام والوحوش والأشماك والفراشات ، تحس بالعطش . ولكن ما من وأحد منها يستطيع أن يذوب هناك حيث تذوب السحابة التائهة :

الحمامات المرتعشة فى المرج ،
الغزلان التى تجرى وترى الليل ،
الحيوانات فى الماء ، والحيوانات المستعبدة ،
الفراشات الأخيرة ! .. كلها تحس بالعطش .

لكن آه ! من يقدر أن يذوب حيث تذوب السحابة التائهة ،
التى ترعاها الأنسام المرطبة المنعشة !
من يقدر أن يموت على حوض البنفسج الندى
الذى يحمله الفجر الى هذه الغابات ؟

ويكتب رامبو فى نفس السنة قصيدته « أعياد الجوع » . ولكنها أعياد انســان لا يحس الا بطعم الأرض والأحجار ، ولا يأكل غير الهواء والصخور والفحم والحديد ! يقيم احتفاله فى هواء أسود مسموم ، وتحت سماء زرقاء تدق الأجراس . ويأكل الحصى التى كسرها شحاذ ، وأحجار الكنائس القديمة ، والخبز المخزون فى الأودية المعتمة : ـ

ياجوعى ، انه ، انه
اهرب بحمارك من هنا .
لا أشتهى شيئا
كالأرض والأحجار

دن ! دن ! دن ! دن .
أريد أن آكل
الصخرة والهواء
والفحم والحديد !

ليس جوع المعدة الخاويه فحسب ، بل هو الشـقاء . انه لا يشبع أبدا ، لأن الطريق الى الزرقة ، أى الى السماء ، طريق مسدود . ولذلك فهو يعض الحجر ، ويلتهم العشب ، ويحتفل بعيد الجنون الغاضب المظلم، عيد اللعنة والشقاء : « ان العطش المريض يملأ عروقى بالظلام » ..

٩ ــ السفينة السكرى :

ونصـــل الآن الى أشهر قصائد رامبو ، وهى قصـــيدة « القارب النشوان » أو السفينة السكرى ، Le bateau ivre (١٨٧١) التى كتبها الشاعر بغير أن يعرف شيئا عن البحار والبلاد العجيبة التى تزخر بها ! وقد رأى بعض الشراح أن قراءته للمجلات المصورة هى التى أثارت فيه هذه الصور . وقد يصدق هذا الرأى ، ولكن صدقه أو كذبه متوقف على ما يستطيع الانســان أن يستخرجه منها . ان القصيدة لا تتصـــل بالواقع بأى ســبب . وقارئها يواجه خيــالا جبارا متجبرا يخلق رؤى محمومة عن أماكن شاسعة مدومة عاصفة ، خالية من كل أثر للواقع . وقد نبه بعض النقـــاد الى تأثرها بأعمال أدبية أخرى فقارنوا مثلا بينها وبين قصيدة فيكتور هيجو « السماء الصـحو Plein ciel » (فى ديوانه أسطورة العصور) وقالوا ان القصيدتين تتحدثان عن سفينة منطلقــة فى الآفاق . ولكن اذا صح هذا التأثر أو الاقتباس فهو لا يلغى أصالة رامبو ، ولا يستطيع أن يطمس ذاته المتميزة .

فالصور العديدة التى نراها فى قصيدة فيكتور هيجو انما تخدم عاطفة تافهة تتحمس للتقـدم والخير والأخاء والســـعادة . أما « السفينة السكرى » فهى تعبر عن حرية انسان وحيد فاشل ، حريته الضـــارية المدمرة . واذا كانت بعض صورها متأثرة بقصائد أو أعمال أدبية أخرى ، فان بناءها وحركتها تدلان على سبق رامبو وأصالته . واذا تذكرنا قصيدة « أوفيليا » وجدنا هذه القصيدة تبالغ الى حد التطرف فيما تناولته تلك ، وأعنى به الارتفاع بالجزئى المحدود حتى يذوب فى أفق كلى لا محدود ..

هناك سفينة أو ـ اذا شئنا الترجمة الحرفية ـ قارب كبير يحمل الأحداث جميعا · والأحداث تعبر تعبيرا ضمنيا لا يمكن اساءة فهمه عن الذات الشاعرة · أما الصور الواردة فيها فهى من القوة بحيث لا يمكن أن نتبين التشابه بين القارب والانسان الا من اتجاه حركة القصيدة فى مجموعها · والمضامين المتحركة التى تحملها هذه الصور هى نفسها جزئيات تفصيلية مرئية ومرسومة بدقة شديدة · وكلما زادت غرابة الصور وبعدها عن الواقع ، كلما نزعت لغتها الى الحسية · أضف الى هذا أن الصنعة الشعرية تجعل من النص كلمة واحدة عن الذات التى يرمز لها · ولابد أن رامبو كان جريئا فى ذلك الى أبعد حد · يدل على هذا أنه قرأ القصيدة على صديقه الشاعر « بانفيل » فعاب عليها هذا أنها « للأسف » لا تبدأ بهذه الكلمات : « أنا قارب ·· » ولم يدرك بانفيل أن الاستعارة هنا ليست مجرد أداة للتشبيه ، بل تخلق وحدة بين الذات والقارب · وكل من يقرأ الشعر الذى جاء بعد رامبو يعرف أن الاستعارة المطلقة تغلب عليه · ولقد ظلت كذلك هى الطابع الأدبى الغالب على رامبو ، مما سنصفه فيما بعد « باللاواقعية الحسية » ··

ان « السفينة السكرى » تنطلق انطلاقة واحدة وفريدة · صحيح أنها تبطىء من سرعتها هنا وهناك ، ولكن لتستأنف انطلاقها أشد عنفا وقوة ، حتى تصل فى بعض المواضع الى ما يشبه الانفجار المحموم · ويبدأ الحدث فى هدوء نسبى ، اذ ينزلق القارب هابطا مع النهر · غير أن هذا الهدوء قد سبقته دفعة قوية ، فالقارب أو السفينة لم تعد تكترث بملاحيها الذين قتلوا على الشاطىء قتلة فظيعة ·· ولا يلبث كل شىء ثابت أن يتحلل ويتفكك بسرعة مذهلة · واذا بالهبوط الهادىء مع تيار النهر يتحول الى رقصة القارب المحطم فى عباب العواصف والبحار ، والطواف بكل البلاد والأراضى المكنة ، رقصة تدور فى أعماق الليالى الخضراء ، وفى لجة العفن والأخطار ، تحت شعار الموت و « الفسفور الذى يغنى » ، يندفع ايقاعه فى أثير خلا من ذوات الجناح ، ويحفر ثقوبا فى سماء ذات جدران حمراء ـ حتى يأتى التحول الأكبر ، وهو الحنين الى أوروبا · لكنه حنين لا يشتاق الى وطن من الأوطان · وتتمثل للقارب صورة مثالية بريئة ، صورة طفل يلعب فى أريج المساء على شط مستنقع · الا أن هذه الصورة تظل حلما عاجزا ·· ذلك لأن القارب قد استنشق رحابة البحار وخلجان النجوم ، وعرف أن أوروبا قد ضاقت عليه · وبمثل ما انطوى الهدوء الذى بدأت به القصيدة على دفعة قوية ، فان النهاية المتعبة التى تختتم بها تنطوى على التوسع المخيف الذى اشتملت عليه المقطوعات السابقة ·

انه هدوء العجز ، هدوء القارب الذى يتحطم أخيرا على صخور اللامحدود ، وهدوء القارب الذى لم يعد يقنع بالمحدود ..

والقصيدة تتميز بالبساطة الشديدة فى بناء عباراتها ، والوضوح والتنظيم فيما تعبر عنه . والانفجار الذى يحدث فيها لا يتم فى تركيب الجمل بل فى التصورات التى تحتوى عليها . بل ان هذا الانفجار ليزداد دويا كلما زاد التنافر الشكلى بينه وبين روابط الجمل والعبارات ..

أما التصـــورات والأفكار نفسها فهى أشبه بتفجرات تنبثق عنها المخيلة لا تحدث من مقطوعة الى مقطوعة فحسب ، بل من بيت الى بيت ، وقد تتم أحيـانا فى داخل البيت الواحد ، فتضيف الى البعـد والضراوة بعدا أشد ، وضراوة أقسى وأمر . أما الصور فهى فيما بينها غير متماسكة. ما من صورة منها تخرج بالضرورة من الصورة السابقة عليها أو تؤدى الى الصـــورة اللاحقة لها ، حتى ليستطيع الانســـان أن يبدل فى ترتيب المقطوعات كيفما يشاء ، أو يستبدل بعضها بالبعض الآخر . ويزيد من حدة هذا كله أن بعض الصور تنشـأ عن امتزاج الأضـــداد المتباعدة ، والتوحيد بين أشياء لايمكن التوحيد بينها من الناحية الواقعية والموضوعية كالجمع بين الجميل والقبيح ، وبين العفونة القذرة والفتنة المعطرة ، أو استخدام بعض الاصطلاحات الفنية الغربية ، وفى مقدمتها اصطلاحات الملاحة البحرية . وكأنما يشير هذا كله الى العماء المختمر داخل اطار ثابت من التراكيب اللغوية المتينة ..

ومع ذلك يبدو أن هذا العماء لا يخلو من التنظيم والترتيب .

ان اتجاه الحركة هنا ــ كما أكدنا من قبل ــ أهم بكثير من الصور أو المضمونات المتحركة نفســها . وحركية القصيدة أو ديناميتها ، هى التى تتيح للصور أن تظهر مفككة كيفما تشـاء ووقتما تشاء ، لأنها هى التى تحمل الحركات المستقلة بنفســـها . أما هذه الحركات فتسير فى خطوات ثلاث : الاندفاع والتمرد ، الانطلاق الى اللامتناهى غير المحدود ، الســـقوط فى الهدوء الذى يتبـع التحطم والدمار . وهذه الخطوات أو الحركات الثـــلاث لا تسرى على «السفينة السكرى» وحدها ، بل تصدق كذلك على شعر رامبو كله . ان «العماء» الذى ذكرناه كثيرا فى مضموناته يستعصى فى معظم تفاصيله وجزئياته على التفسير . ومع ذلك فالوسيلة الوحيدة لتفسيره ــ ان لم يكن لفهمه ــ هى النفاذ الى اتجـــاه حركته ، ومحاولة ادراك هذا الاتجاه بدلا من الوقوف عند الصـــور التى تحمله .

ولذلك لم يكن غريبا أن يصبح هذا الشـعر فى معظمه شعرا تجريديا ، أى أنه يضـحى بالقيمة الواقعية لمضموناته بل يحطمها الى حد الغموض والالغاز لصالح حركته الخالصة • ولا بد من ادراك هذه المسألة اذا أردنا أن نجـد مدخلا للشعر الحديث أو على الاقل لجانبه الاكبر الذى يتصل بنموذج شعر رامبو من قريب أو بعيد ••

ان الخطوات أو الايقاعات الثلاث التى ذكرنا أن شـعر رامبو يسير عليها تمثل علاقته بالواقع وبالحقيقة المتعالية فى آن واحد : تغيير الواقع بل تحويره وتشويهه ، انطلاق الى الآفاق الشاسعة البعيدة ، خيبة أمل فى نهاية المطاف ، حين تجد الذات أن الواقع ضـيق يكاد يخنقها ، وأن المتعالى فارغ لا يستطيع أن يرضيها • وقد لا نجـد تعبيرا عن هذا كله أفضل من تعبير رامبو نفسه حيث يقول «أسرار دينية أو طبيعية موت ، ميلاد ، مستقبل ، ماض ، خلق العـالم ، عدم» • (ص ٢١٣) وفى نهاية الحلقة نجد العدم ••

* * *

واليك الآن قصيدة «السفينة السـكرى» التى أرجو أن تصبر على قراءتها (كما صبرت على نقلها !) :

عندما هبطت مع الانهار العصية
أحسست أن ملاحى تخلوا عنى :
كان ذوو الجلود الحمراء قد سددوا حرابهم اليهم ،
وسمروهم ، وهم يصرخون ، عرايا الى الاوتاد الملونة

لم يعننى أمر البحارة أجمعين ،
ولا ان كنت أحمل قمح الفلمنك أو قطن الانجليز •
ولما انتهى الضجيج وقضى على الملاحين ،
تركت الامواج تسوقنى الى حيث أشاء •

كنت فى هدير المد والجزر المخيف طوال الشتاء ،
أشد صمما من أدمغة الاطفال أجرى وأطير !
أشباه الجزر المقتلعة فى صخب الاعاصير
لم تعرف فى حياتها أروع من هذا الغناء •

العاصفة باركت صحوى في البحار .

أخف من سدادة رحت أرقص فوق الامواج
التي تدحرج ، كما يقال ، ضحاياها الى الأبد
عشر ليال ، غير آسف على وهج المصابيح السخيف !

أعذب من لحم التفاح النيىء (في أفواه) الاطفال
غمرني الماء الاخضر ، وغسل النبيذ الازرق
وبقايا البصاق من هيكل قاربي الصنوبري
وانتزع (من يدى) الدفة والمرساة .
رحت منذ ذلك الحين أستحم في قصيدة البحر ،
التي تومض بالنجوم وتفور كاللبن ،
وأبتلغ السماوات الخضراء ، التي يحدث في بعض الاحيان
ان يهوى فيها غريق ، وجهه شاحب وشارد وجذلان ؛

وحيث يحدث فجأة تحت وهج النهار
أن تصبغ الفضاء الازرق نشوة وأهازيج
أقوى من الخمر وأعمق من كل قيثار
فتؤجج شعلة الحب المريرة !

رأيت السماء تتفجر بالصواعق ، وسمعت زفير الاعصار
فوق الامواج المتكسرة ، ورأيت المساء ،
والفجر يرف كأنه سرب من الحمام ،
ورأيت أحيانا ما يتوهم الانسان أنه يراه !

رأيت الشمس في الاعماق ، تملؤها بقع صوفية مرعبة ،
وتلمع باشعاعات البنفسج المستطيلة الجامدة ،
التي تشبه ممثلين في مسرحيات عريقة القدم
بينما الامواج تقعقع من بعيد كأنها تدحرج ألواحا من خشب !

حلمت ، في الليل الاخضر ، بالثلوج الناصعة تغشى البصر ،
والقبل تصعد في بطء الى عيون الامواج ،
والعصارات العجيبة تزبد وتفور ،
والصحوة الصفراء والزرقاء في أغنية الفسفور !

تابعت جيشان الامواج أشهرا عديدة
وكأنما هو ثور مجنون يناطح الصخور
ونسيت أن قدم مريم المضيئة
كانت على الدوام تقهر فاه المحيط المبهور !

اصطدمت ، أتدرون هذا ؟ ، بجزر فلوريدا العجيبة ،
حيث تمتزج عيون الفهود بالزهور
(وتغطى) جلد الانسان ، وحيث أقواس قزح
معلقة كاللجم تحت مرآة البحر ، فوق قطعان خضراء !

المستنقعات رأيتها تختمر ، والشباك الهائلة ،
حيث يتعفن فى عيدان الاسل تنين بأكمله ٠
دفقات المياه المدومة فى سكون الريح
والابعاد المنحدرة شلالات نحو الاخاديد !

حقول الجليد ، شموس فضية ، أمواج لؤلؤية ، مجامر السموات !
أطلال بشعة فى قاع الخلجان المغبرة
حيث تهوى الحيات الضخمة التى افترستها الزنانير
من على الاشجار المعوجة ، فتفوح منها عطور سوداء !

كم تمنيت أن أدل الاطفال على أسماك المرجان
(التى تسبح) فى اليم الأزرق ، هذه الأسماك الذهبية التى تغنى ٠
ـ زبد الازهار قد هدهد رحلاتى ،
ورياح رائعة حملتنى على أجنحتها فى بعض الاحيان ٠

أحيانا (كنت أرانى) كالشهيد المتعب (من الاسفار)
بين القطبين وفى المنـــاطق البعيدة ، وكان البحر الذى تسـوقنى تنهيدته الناعمة
يرفع نحوى أزهاره ذات الظلال وعليها العلق الاصفر ،
وكنت أبقى هناك ، أشبه بامرأة راكعة على ركبتيها ٠

شبه جزيرة ، أهدهد على شطئانى مشاحنات الطيور
ووسخها ، الطيور الصياحة ذات العيون الشقراء ٠
ورحت أسبح ، بينما كان ينساب من حبالى الهشة
بعض غريق ، يغوص فى النوم ورأسه الى الوراء !٠٠

ها أنذا ، سفينة ضائعة تحت ضفائر الخلجان ،
طوح بى الاعصار فى أثير خال من الطيور ،
أنا الذى ما كانت المدمرات ولا سفن الهانزا (*)
لتنتشل أشلائى السكرى بالماء .

حر ، أدخن ، وأخرج من خلال الضباب البنفسجى ،
أنا الذى رحت أشق السماء المحمرة كالجدار
الذى يحمل بقع الشمس ومخاط السموات الزرقاء
كأنها الحلوى الشهية لنوابغ الشعراء !

أنا الذى رحت أجرى ، وقد تناثرت على الاسماك الكهربية ،
كلوح مجنون ، تحف به أفراس البحر السوداء ،
عندما كانت شهور يولية تبدد بالرعود والضربات
زرقة السماوات فى أقماع ملتهبة حمراء

أنا الذى كنت أرتجف ، عندما كنت أسمع من بعيد
نداء أفراس البحر واللجج الهائلة ،
أنا الذى فتن شراعه السكون الازرق
أحن الى أوروبا ذات الاسوار العجوز !.

رأيت الارخبيل المتلألئ بالنجوم ، وشاهدت الجزر
التى يتألق فيها وهج السماء الرحبة للملاح :
ـ أتنام منفيا فى مثل هذه الليالى التى لا يسبر لها غور ،
يا ملايين الطيور الذهبية ، يا قوة المستقبل ؟

لكننى بكيت كثيرا ! أنوار الفجر جارحة .
كل الاقمار قاسية ، وكل شمس عذاب :
نفخنى الحب المرير حتى أصابتنى النشوة بالخمود .
آه ! فلتنكسر يا قاع سفينتى ! آه ! فليغيبنى البحر !

ان كنت لا أزال أشتهى من أوروبا ماء ،
فهو المستنقع المظلم البارد ، الذى يلقى فيه طفل محنى ،
عند الغسق ، يفيض (قلبه) بالحزن والشقاء ،
قاربا رقيقا مثل فراشة فى الربيع .

(*) اتحاد تجارى وسياسى قوى بين المدن الاوروبية الشمالية (وبخاصة هامبورج وليبيك وبربين) استمر من العصور الوسطى حتى عصر النهضة ..

أيتها الامواج ، بعدما استحممت فى أشواقك الفاترة
ما عدت أستطيع أن أمنع ناقلى القطن من الرحيل ،
ولا أن أجوس فى غرور الاعلام والمشاعل
ولا أن أسبح تحت عيون الجسور المفزعة ·

١٠ ـ واقع محطم :

الصورة هى حياة الشعر ·

وهى تنطوى دائما على نوع من الصلة بالواقع · ولكن لن تبلغ بأحد السذاجة أن يقيم الادب بعامة ، والشعر الغنائى بخاصة ، على أساس دقة صوره ومضموناته المتعلقة بالواقع الخارجى فى التعبير عن هذا الواقع ومطابقته مطابقة تامة · لقد كان من حق الادب دائما أن يغير الواقع ، ويعيد بناءه ، ويضيق منه بالتلميح الموجز أو يوسع فيه بالخيال الرحب ، ويجعل منه وسطا يعبر عن الوجدان أو رمزا لموقف شامل من الحياة ·

ومع ذلك فقد حرص الادباء والنقاد دائما ـ عن قصد أو غير قصد ـ أن تكون هذه التغييرات كلها مراعية للعلاقات الموضوعية الخارجية ، وأن تظل متصلة ـ مهما شط بها الخيال ـ بعالم الاشياء الواقعية ، وأن تبقى فى اطار القوى الصورية والاستعارية التى تكمن من بداية الامر فى كل اللغات · ومعنى هذا أنهم حرصوا على أن يكونوا مفهومين على نحو من الانحاء ··

غير أن الشعر بالذات لم يعد يحرص على شىء من هذا بعد رامبو · ولذلك أصبح من الضرورى للدارس أن يحلل الواقع ويكشف عنه ليستطيع من المقارنة بينه وبين ذلك الشعر أن يتبين الى أى مدى تحطم الواقع والى أى حد تفجر الاسلوب التقليدى فى الصورة والاستعارة ·

يقول رامبو فى بعض كتاباته المتأخرة على لسان صديقه فيرلين : « كم من ليلة سهرت بجانب جسده النائم ، لكى أعرف لماذا استبدت به (أى برامبو) الرغبة فى الانطلاق من حدود الواقع» (ص ٢١٦) ومن الواضح أن رامبو يتحدث هنا عن نفسه · انه لا يدرى سبب هذه الرغبة التى تستبد به · ولكن أعماله تدلنا على التطابق الواضح بين مسلكه من الواقع وعاطفته التى تشده الى « المجهول » ·

وقد عرفنا شيئا من هذا التوتر عند بودلير . ولكن رامبو يزيد عليه أن المجهول عنده قد فرغ من كل مضمون دينى أو فلسفى أو أسطورى ، ولذلك فهو يمثل قطب التوتر الذى يعود ـ بسبب فراغه هذا ـ فيرتد على الواقع . ولما كان الشاعر يعانى من عجز هذا الواقع وقصوره بالقياس الى المجهول أو الحقيقة المتعالية (الترانسندنس) ، فان العاطفة التى تشده الى هذا الاخير تتحول الى نوع من التحطيم والتمزيق للواقع بغير هدف . وهذا الواقع المحطم يصبح بدوره علامة على عجز الواقع بوجه عام واستحالة الوصول الى ذلك المجهول . ويستطيع القارىء أن يصف هذا الصراع بأنه ديالكتيك الروح الحديثة . ويستطيع أيضا أن يقول انه قد تجاوز رامبو وشعره وصار طابع الادب والفن الحديث بوجه عام .

لعل القارىء يتذكر عبارة بودلير التى يقول فيها ان أول أفعال الخيال هو «التفكيك» . هذا التفكيك ـ الذى كان بودلير يعنى به فيما يعنى نوعا من التغيير بل التشويه ـ قد أصبح عملية أدبية ومسلكا فنيا حقيقيا فى شعر رامبو . فالواقع عنده ـ هذا اذا كانت قد بقيت له بقية أو اذا استطعنا أن نحكم على القصيدة من حيث صلتها به ـ هذا الواقع قد أصبح يحتمل من التعديل والاتساع والتشويه والتمزيق والتقبيح والتوتر بين الأضداد ما يجعله مجرد معبر الى اللاواقع أو مرحلة انتقال اليه . فالماء والريح مثلا من العناصر الاولية التى يتكون منها عالم رامبو الواقعى . كان الشاعر يروضهما ويكبح جماحهما فى قصائده المبكرة . ثم انطلقت قواهما المكبوتة فى انتاجه الناضج والمتأخر فصار لهما دوى العواصف وقصف الرعود ، وأصبحا أشبه بطوفان كونى يقوض كل نظام فى الزمان أو المكان : «السهول والصحارى والافاق تصبح ثوبا أحمر يرتديه الاعصار» . (ص ١٢٤) ويذهل الانسان اذا تفكر لحظة فى كل هذه الموجودات التى تظهر فى شعره ويأخذه العجب حين يراها قلقة ترتفع الى قمة لتهوى فى حضيض ، لا تستقر فى مكان ولا تهدأ فى زمان (ربما كان السبب فى هذا أنها لا ترتبط بشىء فى المكان أو الزمان) . ان الصور والاشياء تختلط فى موكب غريب : متشردون وصعاليك ، سكارى وموسمات ، طرق زراعية وشطئان وحانات ، غابات ونجوم ، ملائكة وأطفال ، فوهات براكين وكتل من الجليد ، أبراج ومساجد وملاعب للسيرك ، وعالم زاخر بالمناظر العجيبة كأنه «جنة التجهم المجنون»(١٧٢).

١١ ـ شدة القبح :

مثل هذه الموجودات الواقعية لا تدور حول مركز واحد تنتظم حوله وتستمد منه قيمته ومقياسه ٠ انها آثار محمومة من انفعال عميق محموم٠ وهو يصورها تصويرا لا صلة له بأى مذهب واقعى ٠ حتى القبح الذى تفيض به بقايا الواقع فى نصوصه ، لا بد أن نأخذه كانفعال عميق محموم٠ وليس القبح وحده فى ذلك ٠ فالجمال أيضا نوع من هـــذا الانفعال ٠ صحيح أن هناك مواضع جميلة فى شعر رامبو ، جميلة فىصورها ونغمها على السواء ٠ ولكن المهم أنهـــا لا تقف وحدها ، بل تكون دائما بجانب مواضع أخرى قبيحة ٠ ليس الجمال والقبـــح أضدادا من ناحية القيمة ، بل من ناحية الاثارة والتنبيه ٠ الفرق الموضـــوعى بينهما لا وجود له ، تماما كالفرق بين الصواب والخطأ ، أو بين الصدق والكذب ٠ والتجاور الشديد بين الجميل والقبيح يؤدى الى «دينامية الاضداد» التى يدور عليها كل شىء ، لان الصراع هو فى الحقيقة كل شىء فى هذا الشعر ٠ على أن القبح وحده قادر أيضا على توليد هذا الصراع ، هذه «الضدية» ٠

كان القبـــح فى الادب علامة على الســـخرية أو التعريض بالنقص الخلقى ٠ ويكفى أن نتذكر شخصية « ثيرزيتيس » (*) فى الالياذة ، أو الشخصيات العجيبة التى يزدحم بها جحيم دانتى ، أو أدب البلاط فى العصور الوسطى ٠ وكان الشيطان رمز القبـــح ، ولم يكن من الممكن أن يتصور أحد ملاكا قبيحـــا ، أعمى أو أفطس الانف أو متشردا فى احياء المدينة كما نرى فى بعض الشعر الحديث ! وأصـــبح القبح فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، ثم عند نوفاليس ، وأخيرا عند بودلير شيئا مسموحا به ، بل جديرا بالاهتمام ، ووافق حاجة الفنان والشاعر لشدة الانفعال وعمق التعبير ٠ ثم أصبحت مهمته عند رامبو أن يستجيب لطاقة حسية تريد تغيير الواقع بل تشويهه وتمزيقه بلا رحمة ٠ وتبين أن مثل هذا الشعر الذى لا تهمه مضمونات الاشياء بقدر ما يهمه تصوير علاقات التوتر والصراع الذى يعلو فوق الاشياء يحتاج الى القبح أشد الاحتياج ، لا رغبة فى تشويه الواقع فحســـب ، بل كذلك لاثارة الشعور الطبيعى بالجمال وتوليد ذلك الاحساس بالصـــدمة الذى تكلمنا عنه فى الصفحات

(*) ثرزيتيس : ذكره هوميروس فى الالياذة (النشيد الثانى ، ٢ ، ١٢١) وهو أحد رجال الاغريق فى طرواده ، وكان قبيح الصـــورة سيىء الخلق ٠ وقد ذكر كذلك بعض الشعراء المتأخرين أن آخيل ذبحه ٠٠

السابقة ، وقلنا انه من أهم ما يحرص الشاعر الحديث منذ عهد بودلير ورامبو على بعثه فى نفس القارىء عندما يلتقى بالنص ٠٠

ومن أدل القصائد على القبح الذى تحدثنا عنه قصيدة رامبو الجريئة «القاعدون» التى كتبها فى سنة ١٨٧١ ٠ ويروى فيرلين أنها كتبت عن أمين المكتبة العامة فى مدينة شارلفيل ، وكان رامبو قد غضب منه غضبا شديدا ! وقد تكون هذه الرواية صحيحة ، ولكنها لن تساعدنا على فهم النص ٠ فلغته تزخر باصطلاحات من علم التشريح ، وكلمات من اللهجة العامية ، واشتقاقات منحوتة ، تخلق ما يشـــبه أن يكون أسطورة للقبح الفظيع ٠ وهى لا تذكر أمين المكتبة المسكين بكلمة واحدة ، ولا تورد كلمة واحـــدة عن الكتب أو المكتبات ٠ ان حديثها كله ينصب على جمـاعة من العجائز الذين تتجسد فيهم الحيوانية والشر والتعاسة والخمول ٠ لا بل انها لا تتحدث عن هؤلاء العجائز مباشرة ، وانمـا تذكر تفصيلات بشعة محزنة : أوراما سوداء ، ندوب الجدرى ، عيونا حولها حلقـات خضراء ، أصابع هزيلة معقودة حول السيقان ، جبـــاها تغطيهـا تلافيف غامضة مزمجرة أشبه بقروح النبـــات فوق الجدران القـــديمة ٠ ثم يأتى دور الشخصيات والوجوه : هياكل عظمية خرافية زاوج أصحابها فى وله بينها وبين هياكل الكراسى ، وأقدام مصابة بالكساح تلتف حول قوائم المقاعد من الصباح الى المساء ، دائما والى الابد ، وشموس حارقة تشوى جلودهم، وعيونهم تمتد الى النوافذ «حيث يذوى الثلج» ؛ فى القش الذى حشيت به الكراسى ٠ تتوقد أرواح شموس قديمة مختنقة ، كان القمح فيما مضى يختمر تحت أشعتها ٠ والعجائز قابعون ركبهم فى أسنانهم ، كأنهم عازفو بيان خضر ، يدقون بأصابعهم العشر تحت الكراسى ، ورءوسهم تتأرجح مع اهتزازات خيالهم العجوز ٠ فاذا ناداهم أحـد راحوا يموءون كالقطط المضروبة ، ويكشفون عن عظـام أكتافهم ، وتتسحب أقدامهم الملتوية الى الامام وترتطم رءوسهم الصلعاء بالحيطان الكالحة ، وتخترق أزرار ستراتهم عين الانســان خلال الظـــلام الذى يغشى الممرات ، ومن نظراتهم المميتة يترقرق سم كلاب شبعت ضربا ٠ فاذا جلسوا مرة أخرى غاصت أكفهم فى أساور قمصانهم القذرة ، وتحت الذقن الهزيلة حزمة من الغدد توشك أن تنفجر ٠ انهم يحلمون بكراسى أجمل ، وزهور «الحبر» التى تبصق «بذور حروف العطف» تهدهد هذا الحلم ٠٠

مثل هذا القبح لم ينسخه الشاعر من العـالم الخارجى وانما ولده توليدا ٠ انه يصف لنا مجموعة من الكائنات توجد فى كل مكان وزمان ٠

ليسوا بشرا ، بل هياكل بشر ، هم والاشياء كيان واحد ، والاشياء بدورها رفاق أولئك الذين يقعون فوقها · ثم أنظر الى نزعتهم الشريرة العاجزة ، والضباب الذى يغشى حالتهم الجنسية فى الشيخوخة · كل هذا فى لهجة متهكمة ، تظل خافية وراء غنائية الابيات ، فكأن القصيدة بأكملها نوع من التنافر بين النغم والصورة · صحيح أنها لا تخلو كما قلت من مواضع «جميلة» ، ولكن هذه البقية الباقية من الجمال تخدم ذلك التنافر أو هى نفسها متنافرة ، تجمع على سبيل التضاد بين صور وعناصر غنائية بطبيعتها وبين أسخف الاشياء وأكثرها تفاهة: فهاهى ذى القصيدة تتحدث عن أزهار الحبر ، وبذور الشولات أو الفواصل التى تجملها بالمقارنة بينها وبين الفراشات الطائرة على زهور الجلاديولا :ــ

وأزهار الحبر التى تبصق بذور الشولات
تهدهدهم ، وهم مقعون على طول الكئوس
كما يرى الانسان الفراشات تطير نحو زهور الجلاديولا

ودور القبح هنا واضح · فاذا أردنا أن نقارن بينه وبين القبح العادى وجدنا أن هذا القبح الشاعرى قد غير من القبح المألوف وشوهه ، بمثل ما غير الواقع وشوهه ، لكى يجعل الانطلاق الى ما فوق الواقع من خلال هذا التدمير والتمزيق أمرا ملموسا · ولكنه انطلاق الى الفراغ ، لان الحقيقة المتعالية فوق الواقع فارغة كما علمنا من كل دلالة دينية أو فلسفية أو أسطورية ·

وقد كتب بودلير قصيدته « العجائز السبعة » قبل أن يؤلف رامبو قصيدته هذه باثنتى عشرة سنة · ولا بأس من المقارنة بين القصيدتين لنرى الى أى مدى يتفق الشاعران أو يختلفان فى تصورهما « الدرامى » للقبح · فقصيدة بودلير تصور أيضا قبح الناس والاشياء · ولكنها لا تتركنا حيارى ، بل تعطينا بعض التوجيهات المحددة التى تعين على فهمها ، وتقدم لنا المكان والحدث فى ترتيب دقيق · فى البداية نجد المدينة الكبيرة المزدحمة ، ثم نجد شارعا فى احدى الضواحى ، فى زمن حدده لنا الشاعر بالصباح الباكر · ويظهر عجوز ترتسم أمامنا صورته وتتبين معالم هيئته ، يتبعه عجوز آخر ثم ثالث ورابع حتى يظهر السابع· وتستجيب الذات الشاعرة لهذه المشاهد بانفعالات محددة : بالفزع والارتعاش حتى تصدر حكمها الاخير· ويبرز القبح بكل حدته المحسوسة، ولكنه قبح معتدل ، نعرف العلاقة التى تربطه بالمكان والزمان والانفعال· والشاعر يشبه أحد العجائز بيهوذا ، وفى هذا التشبيه اشارة وتوجيه ·

اشارة الى شخصية معروفة ، وتوجيه يصلنا بشيء مألوف · أما انفعالات الذات الشاعرة ازاء هذا المشهد المخيف ، فهي تشيع الدفء في النص ، أي أنها تظل — على الرغم من كل الالم والعذاب — انفعالات بشرية ·

واذا التفتنا الى قصيدة رامبو لم نجد أثرا لهذه الاشارات الموجهة · فعجائزه ليسوا أفرادا ذوي معالم واضحة ، بل مجموعة غامضة تتألف من تفاصيل تشريحية ومرضية ، لا من وجوه وشخصيات وأشكال · المكان لم تبق منه الا بقايا · والزمان ديمومة متصلة · وليس غريبا ألا نجد في القصيدة أية اشارة لأمين المكتبة المسكين الذي ذكره فرلين في روايته عن صديقه ، فلو قد ذكره لكان ذلك توجيها واضحا يتنافى مع الروح العامة للقصيدة وقربا من الواقع الذي تجاهد في تحطيمه والبعد عنه · ان من العسير أن نصل هذا القدر الهائل من القبح بواقع مألوف ، حتى ولو كان ذلك عن طريق الرعب والفزع منه · ذلك لأن ارادة الشاعر الحديث في تغيير هذا الواقع وتشويهه قد فاقت كل حد ، حتى وصلت به ، كما يقال اليوم في لغة السياسة ، الى طريق لا عودة منه ··

١٢ — لا واقعية حسية :

ان كل محاولة تبذل لقياس صور رامبو ومضموناته بمقياس الواقع لا يمكن أن تكون لها غير قيمة واحدة وهي الكشف عن النص وتوضيحه بقدر الامكان · ولكننا كلما تعمقنا هذا النص اكتشفنا عجز كلمات مثل واقعي وغير واقعي · ولعل كلمة أو اصطلاحا آخر أن يكون أنسب منهما، ألا وهو « اللاواقعية الحسية » الذي أشرنا اليه في الصفحات السابقة · ونقصد باللاواقعية الحسية أن الشاعر يتحدث عن مادة الواقع المشوهة في مجموعات من الكلمات لكل جزء منها كيفية حسية · ومع ذلك فان مثل هذه المجموعات توحد بطريقة شاذة بين أشياء ليس من طبيعتها أن تتحد في الواقع ، بحيث ينشأ من الكيفيات الحسية تكوين لا واقعي · ان الصور تكون دائما صورا عيانية · ولكنها صور لم تصادفها العين أبدا ولن تلتقي بها في يوم من الايام · انها تتجاوز الحرية التي أعطاها الشعر دائما لنفسه ، بفضل الطاقات الاستعارية الكامنة في كل اللغات الانسانية ·

« بقسماط الشارع » ، « الملك الذي يقف على بطنه » ، « مخاط الأثير الأزرق » ، ··الخ· قد تكون مثل هذه الصور نوعا من المبالغة الحادة في بعض الخصائص التي تكمن أحيانا في الواقع ، ولكنها لا تتجه الى

الواقع بل تتبع منهجا ديناميا فى الهدم والتحطيم يهدف ــ وهو فى هذا ينوب عن المجهول الخفى ــ الى أن يجعل من الواقع نفسه نوعا من المجهول المثير والمستتار فى آن واحد ، عن طريق تغيير حدود الواقع وأشكاله الثابتة ، وضم أطرافه المتباعدة ، وتوحيد ما هو متضاد فيه بالطبيعة أو بالضرورة . والحق أن تغيير نظام الواقع والبقاء مع ذلكفى اطار المحسوس انما هو من الامور التى كان الشعر التقليدى يلجأ اليها فى كثير من الاحيان . وهناك أمثلة عديدة على هذا فى شعر رامبو . فهو يصف راية حمراء بأنها «راية من اللحم الذى ينزف دما» . ولكن اللون الاحمر وهو المقابل الواقعى فى هذه الصورة ، ليس هو الذى تتحدث عنه . اذ سرعان ما تضيف اللغة (فى ميلها الى كل بشع وفظيع) تلك الاستعارة الى الشىء الموصوف . ومع ذلك فان هذه الامثلة القليلة تخفى ما تعلنه معظم الحالات الاخرى التى تبين أن اللاواقعية الحسية عند رامبو هى المجال الحقيقى الذى تتم فيه درامية الصدمة التى تثيرها نصوصه فى نفس القارىء ..

ولننظر الى هذه الصور التى تتكرر فى شعره : «زهور من اللحم ، تتفتح فى غابات النجوم» ، «قصائد رعوية ذات أحذية خشبية تزمجر فى الحديقة» ، «قذر المدن ، أحمر واسود كالمرآة ، عندما يدور المصباح فى الحجرة الجانبية» ، وكلها صور تتألف من عناصر لا شك فى وجودها فى الواقع المحسوس . ولكن الشاعر يرتفع بها الى مستوى قوى الواقع عن طريق الادغام والازاحة والقفز من الضد الى الضد والتأليف الجديد بين عناصر لا تأتلف بطبعها فى واقع الاشياء . ولذلك فان «التركيبة» الجديدة لا تعود بنا الى الواقع ، بل تجبر العين والعقل أن ينتبها الى «الفعل» الذى أبدعها . انه فعل يقوم به خيال متسلط ، أو خيـال دكتاتورى . هذه الكلمة الاخيرة التى تعبر عن القوة الكامنة وراء أشعار رامبو ستعفينا فى الحقيقة من قياس النصوص بمقياس الواقع ، وهو الامر الذى تحاشيناه فى بداية هذه الفقرة . ان القياس هنا شىء مستحيل . فنحن فى عالم تقوم واقعيته فى اللغة وحدها ..

١٣ ــ خيال دكتاتورى :

ما طبيعة هذا الخيال الذى وصفناه بهذه الصفة البشعة ؟ ماوظيفته؟ كيف يعمل ؟؟ ..

الخيال الدكتاتورى لا يقوم على الادراك والوصف ، بل على الحرية

الابداعية المطلقة من كل قيد ٠ ان العـــالم الواقعى يتحطم ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة التى لم تعد تقنع بأن تتلقى مضموناتها وصورها، بل تصر على أن تخلقها بنفسها خلقا ٠

وقد لا نجد عبارة توضح هذا الكلام مثل هذه العبارة التى تروى عن رامبو عندما كان يعيش فى باريس : «يجب علينا أن نخلص الرسم من عادة النسخ القديمة لكى نجعله فنا شامخا مستقلا بنفسه ٠ عليه ، بدلا من اعادة نسخ الاشياء ، أن يستثير الانفعالات عن طريق الخطوط والالوان والمعالم والحدود التى تستمد حقا من العالم الخارجى ولكن تبسط وتهذب: سحر أصيل » ٠٠

ونستطيع أن نقول ان هذه العبارة تدل أبلغ دلالة على فن الرسم فى القرن العشرين ٠ ويبدو أن رامبو قد تنبأ فيها ، دون أن يشـعر ، بأن الرسم الحديث لا يمكن ولا ينبغى أن يفسر أو يفهم من جهة الموضوعات والاشياء الخارجية ، وهى من أبسط الحقـــائق التى يعرفها كل من لديه فكرة عن الرسم التجريدى ٠٠

ان الذات الحديثة فى الشـعر والرسم بوجه خاص تريد أن تؤكد حريتها المطلقة ٠ وليس من الصعب أن نتذكر هنا تأملات بودلير النظرية عن الخيال ، لنرى الى أى حد مهدت للانتـاج الشعرى والفنى فى العصر الحاضر ٠ وقد تكلم «روسو» و «بو» و «بودلير» عن الخيـــال الخلاق ، وأكدوا ملـكة الخلق وقدرة الابداع فيه ٠ واحتضن رامبو هـذا التعبير نفسه ، وزاده دينامية ٠ فهو يتكلم عن «الدافع الخلاق» أو «الحافز الى الخلق» فى عبارة يمكن أن تعد تلخيصا لنظرته الاستيطيكية :

> «ينبغى أن تكون ذاكرتك وحواسك غذاء للحافز الذى يدفعك الى الخلق ٠ أما العـــالم ، فماذا سيتبقى منه بعد أن تتركه وراءك ؟ شىء واحد مؤكد : انه لن يحتفظ عنـدئذ بشىء من مظهره المألوف » ٠٠٠ (ص ٢٠٠) ٠٠

واذن فالدافع الذى يحفز الفنان الى الخلق سيترك وراءه وجها غريبا ممزقا للعالم ، لأنه فعل ، وفعل ضار متجبر ٠ ولذلك فليس عجيبا أن تتردد كلمة القسوة كثيرا فى نصوص رامبو ، حتى لتصبح احدى المفاتيح التى يتوسل بها من يريد أن يطرق أبوابه ٠٠

والخيال الدكتاتورى المتسلط يعكس نظام المكان ٠ ويكفى أن نذكر بعض الأمثلة على ذلك من نصوص رامبو : المركبات تسير على درب

السماء • فى أعماق بحيرة يرقد صالون • البحر يسبح فوق قمم الجبال العليا • قضبان السكك الحديدية تنفذ فى الفندق وتسير فوقه ••

ولكن الخيال المتسلط يعكس كذلك العلاقة السوية بين البشر والأشياء : « الموثق معلق من سلسلة ساعته » (ص ٥٩) • وهو يجمع بين أمور متباعدة كل التباعد ، ويضم المحسوس والخيالى فى سياق واحد: « متكدر الى حد الموت من دمدمة لبن الصباح ، وليل القرن الأخير » (ص ١٦٣) • وهو يحقق رغبة بودلير عندما يصف الأشياء بألوان تنطبق عليها فى الواقع ، كأن يقول مثلا : « عشب أزرق ، مهر أزرق ، عازفو بيان خضر ، ضحك أخضر ، أقمار سوداء • » وهذا الخيال الذى ينطلق بعيدا عن العالم يجمع أشياء لا تجمع فى الواقع لأنها بطبعها واحدة (كأن يجمع كلمات مثل أتنا وفلوريدا) وبذلك يزيدها حسية ، ولكنه يجردها فى نفس الوقت من كل صلة بالواقع • يقابل هذا ما نجده عند رامبو من شغف شديد بتجريد الكائنات المفردة من كل تحديد موضعى أو زمنى أو غير ذلك من وسائل التحديد وذلك باستعماله كلمة «كل» قبلها : « كل جرائم القتل وكل المذابح » ، « كل الثلوج » •• مما يلخص هذه المفردات ويرتفع بها فوق مستوى الواقع • وكلها أساليب يلجأ اليها الخيال المتسلط الذى يقلب فى الواقع بملء يديه ، ويطرحه الى أبعد ما يستطيع ، ويحوله الى « ما فوق الواقع » ••

وتمتد الرؤى الحالمة – كما رأينا عند بودلير – الى الكائنات غير العضوية ، لتكتسب منها صلابة وغربة عن الواقع والمألوف : « فى ساعات المرارة أتخيل كرات من اللازورد (السفير) والمعدن » (ص ١٧٠) • ومن أكمل القصائد النثرية التى تدل على هـــذا كله قصيدة « زهور » من مجموعة الاشراقات • ان عباراتها ترتفع شيئا فشيئا كالأمواج ، وتخلق احساسا بالتوتر تساعد خاتمة القصيدة على ازالته ولكنهـــا مع ذلك لاتساعد على فهمها • وصورها تتحرك حركات أشبه ما تكون بمنحنيات خالصة يرسمها الخيال المطلق واللغة المطلقة • ويستفيد الخيال واللغة من الكائنات غير العضوية التى ترد فى القصيدة فى خلق جو من اللاواقعية ونسج غلالة شفافة من الجمال السحرى : عتبة ذهبية • قطيفة خضراء • قطع من البللور تسود كقطع البرونز فى الشمس ؛ وتتفتح قمعية على سجادة ذات شبكات من الفضة والعيون وخصلات الشعر ، قطع من الذهب منثورة على العقيق ، وأعمدة من خشب البلاذر (الماهاجونى) تحمل كنيسة من الزمرد ، أفرع نحيلة من الياقوت • وفى مثل هذه البيئة تتحول الزهور والورود الى شىء غير واقعى ، وترتبط بالسم الكامن

فى القمعية بقرابة خفية . ففى أعماق هذا الخيال المتسلط يتحد الجمال المسحور مع العدم والدمار . واليك هذه القصيدة لتنظر فيها بنفسك :

« من فوق عتبة مذهبة ، ـ بين الأربطة الحريرية ، والأقنعة القاتمة وبقع القطيفة الفضية ، والأقراص البللورية التى تسود كقطع البرونز فى الشمس ـ أرى كيف تنفتح القمعية على سجادة ذات تلافيف من الفضة والعيون ، والشعر .

بقع من الذهب الأصفر مبذورة فوق العقيق ، أعمدة من خشب البلاذر (الماهاجونى) تحمل قبة كنيسة من الزمرد ، باقات من الساتان « الأبيض وأعواد نحيلة من الياقوت تحيط بوردة الماء .

أشبه باله له عينان زرقاوان هائلتان وأعضاء من الثلج ، البحر والسماء يجذبان حشود الورود الشابة الجميلة الى الممرات المرمرية » ..

وفى هذه القصيدة وغيرها نلاحظ كيف تجتمع النقائض وتخلق التنافر والنشاز الذى يميز شعر رامبو . فالنباتات السامة تأتى مع الوارد الجميلة ، والقذر البشع يتجاور مع الذهب الناصع ، وكأن هذا هو الشكل العام للصورة التى تخلعها المخيلة الخلاقة على مبدعاتها المتنافرة الناشزة . وقد لا يكون هذا النشاز فى الصورة بل فى الكلمة . فكثيرا ما نصادف تنافرات لغوية حادة ، أعنى مجموعات من الكلمات التى تؤلف بين موضوعات أو قيم متضادة فى أضيق مجال لغوى ممكن . أنظر مثلا الى هذه التعبيرات : شمس سكرى بالقطران . صباح يوم من أيام يولية له طعم الرماد الشتوى . نخيل نحاسى . أحلام تشبه زبل الحمام .. وكثيرا ما تستمتع بالكلام عن شىء مريح ، أخاذ ، مألوف ، ثم لا تلبث أن تصدمك فى ختام النص كلمة سوقية أو حوشية أو وحشية . وتخرج من قراءتك لمعظم النصوص وأنت تقول لنفسك : هذا شعر يحب النهايات المفتوحة ـ كما يقال فى لغة المسرح ـ لا النهايات المقفلة . ينطلق بك ـ ومعذرة للتشبيه المعاصر الأخاذ ـ على صاروخ تدفعه قوة خيال محموم أو فى أرجوحة تموج بالصور والألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة . الى أين ؟ ربما الى ما فوق هذا العالم أو ما وراءه . ربما فى رحلة البحث عن المجهول ؟ .

وقد يلفت انتباهنا فى هذا الشعر نوع آخر من التنافر أو النشاز بين ما يقال والطريقة التى يقال بها ، أو بين المضمون والأداء . فالشاعر

ينشد واحدة من أجمل قصائده وأكثرها غموضا وغرابة بنغمة الأغنية الشعبية (التى تأبى الغموض بطبيعتها) ، وأعنى بها قصيدة « أغنيــة أعلى الابراج » · وفى قصيدة أخرى « الباحثات عن القمل » نراه يضع الوسخ وحمى الشهوة وعادة البحث عن القمل فى شعر الرأس – يضع كل هذا فى أصفى وأعذب لغة غنائية يمكن تصورها ·· ويظهر العماء والعدم والعبث فى أوجز تعبير ، وتصطف الاضداد والمتناقضات الى جانب بعضها البعض كأنها شيء طبيعى محايد ، بغير « لكن » أو « مع ذلك » أو « على الرغم من ذلك » · وهذه قصيدة « أغنية أعلى الابراج » التى تحررت قليلا فى ترجمتها ، وحاولت أن أحافظ على شيء من نغمها الأصلى ، واضعا كل ما زدته عليها بين قوسين :

شبابى الخامل
كم أنت مستعبد ،
برقة الحس
ضيعت أيامى ·

(عهد الصبا بادا)
يا ليته عادا
ليشعل القلبا !

قد قلت يا نفس ازهدى
لا تتركى أحدا يراك
لا تضرعى ، لا تحلمى
بسعادة عليا هناك ·

زمن التخفى والرجوع
لا يوقفن أحد خطاك !
كم تصبرت طويلا
بعدما أنسى فؤادى

كيف يصبر ،
كل خوفى وعذابى
صعدا نحو السماء

عطشى وهو السقام
راح يسرى كالظلام
فى عروقى ودمى ·

هكذا ينمو ويزهر
بعد ما ينسى ويهجر
ها هنا مرج معطر
ببخور وسموم
حولها يهفو ويهدر
من ذباب بالمئات
كل وحشى قذر

يا ألف هم وهم
يعرو النفوس الشقية
لم يبق فيهن الا
خيال رسم قديم
لأمنا العذرية !
فهل هناك قلوب
تدعو لها وتصلى
من هذه البشرية ؟

* * *

شبابى العاطل
كم أنت مستعبد ،
برقة الحس
ضيعت أيامى .
عهد الصبا بادا
يا ليته عادا
ليحرق القلبا !

١٤ ـ الاشراقات :

نستطيع الآن أن نتحدث عن مجموعة القصائد النثرية المعروفة باسم « الاشراقات » . والكلمة تحتمل عدة معان . فهى ـ الى جـــانب المعانى الصوفية التى توحى بها ـ قد تفيد الاشراقات التى تومض فجأة فى القلب أو فى الروح ، فتقترب من الالهام أو الكشف ، وقد تفيد معنى اللوحات أو الرسوم الملونة . ومن أصعب الأمور أن نحاول تقسيم هذه القصائد بحسب موضوعاتها . فهى تزدحم بالصور والأحداث الغامضة

الحافلة بالألغاز · ولغتها تتراوح بين العذوبة المسكرة والتقطع المفاجىء ، بين التكرار المتصل المل فى بعض الأحيان وتسلسل الكلمات فى تداعيات لا تجمع بينها علة أو رابطة ظاهرة · وكل قصيدة منها تحمل عنوانا خاصا بها ، ومع ذلك يندر أن يفيدنا هذا العنوان فى فهمها فائدة تذكر· والموضوع المفتت الممزق الذى تعالجه يتحرك بين النظرة التى ترجع للوراء والنظرة التى تتطلع للامام ، بين الحقد والتجلى ، بين التنبؤ والزهد · والانفعالات الجياشة التى تحتشد بها تنتشر فى مجال يمتد من النجوم الى القبور ، ويزدحم بصور وأشكال وشخصيات بلا أسماء ، ما بين قتلة وملائكة ، وتلتقى فيها مدن وبلاد متباعدة فى مكـــان واحـــد : ابيروس (*) واليابان وبلاد العرب وقرطاجنة وبروكلين · وعلى العكس من ذلك نجد أشياء متفرقة بعيدة كل البعد عن بعضها البعض ، فى حين أنها متلاحمة فى الواقع أشد التلاحم · ان النزعة الدرامية الكامنة فى هذه المقطوعات تهدف الى تدمير العالم وتفتيته ، حتى تصبح الفوضى أو الاضطراب هو المجال المحســوس الذى يمكن أن يتجلى فيــه السر الخفى المجهول · وتبدأ كل منها بداية بعيدة عن الفكرة أو الموضوع الذى دفع الشاعر الى كتابتها ، فيحمل النص على الفور طابع شذرة لم تتم ، أو مزقة وصلت الينا بطريق الصدفة من عالم آخر · وهنا وهناك يحكى لنا الشاعر شيئا · ولكن ماذا يحكى ، وعن أى شىء يتحدث ؟ لنقرأ على سبيل المثال هذه « الحكاية » القصـــيرة وهى المقطوعة الثـــالثة من الاشراقات :

« كان هناك أمير أغضبه أنه لم يهتم أبدا الا باستكمال أسباب الاحسان الى الشعب · تنبأ بحدوث ثورات مدهشة فى الحب، وأحس أن زوجاته يمكن أن يتقن شيئا أفضـــل من هذه الملاطفة المحلاه بالسماء والترف · أراد أن يرى الحقيقة ، ساعة الشوق والرضى الاصيلين · وسواء أكان فى ذلك انحراف عن التقوى أو لا ، فقد أراده · لقد كان له على كل حال سلطان هائل على الناس ·

كل النساء اللائى عرفنه (**) ذبحن · أى خراب فى بستان الجمال ! كن يباركنه وهن تحت السيوف · ولم يأمر بنساء جدد · ــ وعادت النساء الى الظهور ·

(*) فى بلاد اليونان ، الى الجنوب الغربى من شبه جزيرة مقدونيا ··
(**) أى كن رهن مشيئته وطوع ارادته ··

قتل كل أفراد الحاشية التابعين له ، بعـد الصيد أو بعـد الشراب ـ استمر الجميع في متابعته ٠

تسلى بذبح الحيـوانات البديعة ٠ أمر باشعال النـار في القصور ـ انقض على الناس ومزقهم اربا ٠ ـ ومع ذلك فقد كانت جماهير الشعب ، والاسقف الذهبية ، والحيوانات الجميلة تستمر في الحياة ٠

أيمكن أن ينتشى الانسـان بالخراب ، ويجـدد شبابه بالقسوة ؟! ٠٠

لم يدمدم الشعب بشيء ٠ لم يتقدم أحد اليه برأى ٠

ذات مساء راح يركض فخورا فوق جواده ٠

ظهر جنى جماله فوق التصور ، بل فوق الامكان ٠ من ملامحه وهيئته انبثق وعد بحب مضاعف وشامل ! بسعادة فوق كل تعبير ، بل فوق كل احتمال ! ربما يكون الأمير والجنى قد أهلكا نفسيهما في الصحة الجوهرية ٠ أكان من الممكن ألا يموتا بسببها ؟ هكذا ماتا سويا ٠٠

لكن هذا الأمير مات في قصره ، في سن معقول ٠ كان الأمير هو الجنى ٠ كان الجنى هو الأمير ٠

ان الموسيقى الخبيرة لا ترضى شوقنا » ٠٠

هي اذن حكاية تروى عن أمير ٠ ولكن من هو هذا الأمير ؟ انه يقتل زرجاته ، فيعدن الى الحياة من جديد ٠ ويقتل رجاله ، فيتبعونه ٠ « كيف يمكن أن ينتشى الانسان بالدمار ، ويجدد شبابه بالقسوة » ؟ ٠ ويقابله جنى يسمو جماله فوق كل تعبير ، ويموتان معا ٠ « ولكن الأمير مات في قصره ، في سن معقول » ٠ ان القتل والموت لا يحققان غرضهما ٠ فالموتى يواصلون الحياة ، والأمير الذى مات مع الجنى قد مات ميتة سوية ٠ ماذا نفهم من هذه الحكاية ؟ لعل المعنى الذى أراده الشاعر هو هذا : حتى التدمير يخفق وينتهى نهاية تافهة ٠ ومع ذلك فان أهم ما يسترعى النظر في هذه « الحكاية الشعبية » conte انها تعبر عن العبث بوسائل القص المحددة ، مع علمها بأن هذا العبث أيضا لا يكفى ٠ وتنتهى المقطوعة هذه النهاية الغريبة « الموسيقى الخبيرة لا ترضى شوقنا » ٠٠

من العبث أن نحاول فهم « الاشراقات » ٠ انها لا تفكر فى القارىء ولا تحسب حســـابه ، ولا تريد أن تكون مفهومة ٠ هى أشبه بالبرق الخاطف الذى يفرغ شحنات من الصور والرؤى القريبة من الهلوسة ، وأقصى ما تطمح اليه هو ايقاظ ذلك الخوف من الخطر الذى ينبع منه الحب للخطر ٠ وهى كذلك نص خال من « الأنا » ، لأن الأنا التى تظهر فى بعض القصائد انما هى الأنا المصطنعة الغريبة التى صورها الشاعر فى رسالتى الرؤيا السابقتين ٠ واذا كانت الاشراقات تثبت شيئا ، فهى تثبت أن صاحبها مبــدع بل مخترع يختلف عن كل من تقدمه من الشعراء ٠ ولا شك أنها ستظل أول أثر عظيم من آثار الخيال المطلق فى الشعر الحديث ٠٠

١٥ ـ أسلوب التضمين :

لرامبو قصيدة كتبها فى سنة ١٨٧٢ ، يرجح الدارسون أن تكون من مجموعة الاشراقات ، كما يضمها الناشرون اليها بالفعل ٠ وعنوان القصيدة هو « بحرية » Marine أو صورة بحرية ان شئنا التصرف قليلا ٠ وتعد القصيدة أول نموذج للشعر الحر فى فرنسا ٠ فهى تتألف من عشرة أبيات متفاوتة الطول ، خالية من الروى والقافية ٠ وقد كان التخلى عن الوزن المحكم الدقيق (ولا يزال الى اليوم لحد كبير) ظاهرة تســترعى الانتباه فى فرنسا عنها فى أى بلد أوروبى آخر ، كما كان ولايزال شيئا يقابل بالاعراض والاستهجان ويعد دليلا على التطرف والشذوذ ٠ وقد استطاع رامبو فى هذه القصيدة أن يجد الشكل أو الصيغة اللغوية الملائمة لخياله المنطلق « المتفكك » ٠ فهو يكون من الأبيات وحدات غير متساوقة ، تقترب فى بنائها اقترابا شديدا من قصائده النثرية ٠

وبهذا يخطو من الناحية الشكلية خطوة أبعد وأعنف بكثير من بودلير ٠ ولقد انتشر الشعر الحر فى فرنسا انتشارا واسعا بعد قصيدة رامبو ، ورأينا شعراء مثل أبو للينير وماكس جاكوب والوار يسهمون فيه بنصيب كبير ٠ وهو على كل حال أحد أشكال هذا النموذج الشعرى الذى يتأثر فيه الشعراء ـ عن قصد أو غير قصـــد ـ برامبو ٠ تقول القصيدة التى أشرنا اليها :

العربات الفضية والنحاسية ـ
صدور (السفن) من الصلب والفضة ـ

تضرب الزبد ، –
ترفع جذور الأشواك •
تيارات الأرض البور ،
الآثار الهائلة للمد والجزر ،
تتجه فى دوائر نحو الشرق ،
نحو أعمدة الغابة ،
نحو جذوع الرصيف ،
التى تلطم حافتها دوامات النور •

* * *

تحتوى القصيدة – ويمكنك أن ترى هذا حتى من الترجمة العربية ! – على تقابل مزدوج ، مرة بين اختلاف الوزن فى الأبيات وبين لغتها المتزنة المنتظمة ، ومرة أخرى بين هذه اللغة الهادئة نفسها وبين جرأة المضمون جرأة غير عادية • انها تضع تعبيرا الى جانب تعبير ، فى هدوء واعتدال تام • وهى لا تربط بينها بالظروف الا فى موضعين اثنين ، ليست لهما أهمية كبيرة فى واقع الأمر • والحق أن الاستغناء عن الظروف وأدوات الربط يرفع القصيدة فوق لغة النثر الخالص ، ويضفى على أسلوبها الموضوعى المحايد والمجرد عن الأنا طابع الغموض والأسرار • أضف الى هذا أن الكلمات فى معظمها اسمية ، والأفعال القليلة التى نصادفها تتراجع أمام الموضوعات والأشياء التى نجد أن قيمة الصور فيها أهم بكثير من الحركة • ولا يقف الأمر عند هذا ، اذ لا نلبث أن نتبين مفاجأة أخرى ، تولدت عن قوة الخيال غير الواقعى وتسلطه • فهذه القطعة البحرية تبدأ ببيت من الشعر لا يناسب العنوان: عربات فضية ونحاسية • ويأتى البيت الثانى فنجده أكثر اتفاقا مع العنوان : صدور (سفن) من الصلب والفضة • والعربات وصدور السفن معا تلطم الزبد ، وترفع جذور الأشواك • ثم تتحدث القصيدة عن « تيارات الأرض البور » وعن « آثار المد والجزر » ، ويتجه هذا كله الى « أعمدة الغابة » والى « جذوع الرصيف » التى ترتطم بها دوامات الضوء ••

القصيدة اذن تسير بنا فى مجالين ، أحدهما بحرى (سفينة ، بحر) والآخر أرضى (عربات ، أرض بور) ، ولكن المجالين يتداخلان بحيث يبدو أحدهما متضمنا فى الآخر كما تزول كل تفرقة مادية وموضوعية بينهما • وتصبح القطعة البحرية قطعة برية ، والعكس

صحيح · وليست المسألة مسألة استعارات ، بحيث يمكن أن نقول مثلا أن السفينة تمخر الماء كما تنهب العربة الأرض · ذلك لأن الأفعال تشد كلا المجالين بعضهما ببعض وهـــذا ما تفعله كذلك الكلمـــات المفردة (التيـــارات ، الأرض البور ·· الخ) · وبـــدلا من الاستعـــارات نرى القصيدة تسوى تسوية مطلقة بين أشياء مختلفة من الناحية المـــادية والموضوعية · أضف الى هذا كله أن النص لا يتكلم عن البحر ، بل عن المد والجزر والزبد ، ولا يتكلم عن السفينة ، بل عن مقدمها أو صدرها· صحيح أن أسلوب الاستعاضة بالأجزاء عن الكل أسلوب مألوف فى الأدب · ولكنه يصل عند رامبو الى أقصى حدته · فهو اذ يتعمد ذكر أجزاء من الأشياء انما يمهد لعملية التدمير أو التفتيت التى ستشمل نظام الأشياء بوجه عام ··

ليست هذه القصيدة المركزية الهادئة أول قصيدة من الشـــعر الحر فى فرنسا وحسب ، بل تعد كذلك أول مثل لأسلوب التضـــمين الحديث الذى يعد بدوره حالة من حالات « تجريد الواقع » أو ما سميناه « باللاواقعية الحسية » · فما هو الجديد فيه اذن ؟ يمكن أن نحـــدده من ناحية الموضوعات بطريقة سلبية فنقول انه « لا واقع » أو انه الغـــاء للفروق المادية التى تميز بين الأشياء · وينشأ عن هذا نوع من الالغاز أو الغموض الذى لا يحل · وتدور الأشياء المتضمنة فى بعضها البعض حول أمور اعتباطية تعرض للشاعر كيفما اتفق أو أمور يمكن استبدالها بغيرها · ويصدق هذا على النص نفسه · فنحن نجد ثلاثة أو أربعـــة أبيات من مجموع الأبيات العشرة يمكن تغيير أماكنها بالتقديم أو بالتأخير دون أن يغير هذا شيئا من بناء القصيدة وتكوينها العضوى · ويمكننا أن نستخدم فكرة ايجابية فى وصف المخيلة التى أنتجت هذا كله ، فنقول انها مخيلة حرة · فاذا أردنا أن نحددها عن قرب وجدنا الأوصاف السلبية تفرض نفسها علينا · وتفسير هذا أن الحرية التى نتحدث عنها ان هى الا انطلاق من نظـــام الواقع ، أو تداخل لا واقعى بين أشـــياء مختلفة · ومثل هذه الحرية التى تلجأ اليها المخيلة حرية قوية مقنعة من الناحية الفنية · ولكنها لا تتسم بالضرورة عند انتقالها من مرحلة الى أخرى · وسيظل هذا طابعا أساسيا للشعر الحديث ، فالمضمونات التى يعبر عنها يمكن استبدالها واحدة بالأخرى ، بينما تخضع طريقة التعبير لقانون فى الأسلوب يملك بداهته فى ذاته ·

والغريب أن أسلوب التضمين يمثل حتى أيامنا هذه عنصرا مشتركا بين الأدب والرسم · بل ان الأدب والشعر خاصة ، قد مهد لفن الرسم

الحديث طريق هذا الأسلوب . ومن المدهش حقا أن نجد بروست يشرح ذلك شرحا مفصلا . ففى الجزء الثالث من روايته « البحث عن الزمن الضائع » وهو فى ظل الفتيات الزاهرات (١٩١٧) يصف زيارة لدى الرسام الخيالى « الستير » . وتتخلل الوصف تأملات تتفق بصورة مذهلة مع جماليات الرسم الحديث ، بل يمكن أن نعدها تأكيدا لأسلوب رامبو فى القصيدة التى انتهينا الآن من مناقشتها . وتتلخص تأملات بروست فى أن « الحلم » هو القوة الحقيقية التى يملكها الفنان . والمقصود بالحلم هو المخيلة التى تتفوق على الواقع وتسمو فوقه . ومثلما يلجأ الأدب الى الاستعارة ، يلجأ الرسم الى « التحول »Metumorphose فيحيل الأشياء المادية والموضوعية الى صور وتركيبات فنية لا وجود لها فى عالم الواقع . ويطبق بروست هذا الكلام على رسامه الخيالى «الستير» فيقول ان من بين ما كان يلجأ اليه من تحويلات متكررة أنه كان فى صوره البحرية يلغى الحد الفاصل بين البحر والبر ، فيصور المدينة « بتعبيرات مأخوذة من البحر » ، ويصور البحر « بتعبيرات مأخوذة من المدينة » . وتكون النتيجة فى النهاية صورة لا واقعية وصوفية ، تتفتت فيها وحدات الأشياء والمجالات الى أجزاء بحيث تتحول الى « معادلة » غير واقعية بين أشياء مختلفة متباينة .

هذه كلها أحكام يمكن أن تطبق بحذافيرها على قصيدة رامبو البحرية . ومن الصدف العجيبة أن بروست يطبق أحكامه أيضا على صورة بحرية ..

***

١٦ - شعر تجريدى :

تناولنا « المخيلة المتسلطة » أو « الخيال الدكتاتورى » فى الفقرات السابقة ورأينا أنه قد يصل فى بعض قصائد « الاشراقات » الى حد العبث والمحال . ولو نظرنا مثلا فى القصيدة الأولى منها ، وهى « بعد الطوفان » لوجدنا فيها الأرنب الذى يجلس على العشب ويتلو صلاته لقوس قزح من خلال شبكة العنكبوت .. ولوجدنا كذلك السيدة التى تضع المعزف (البيانو) فى جبال الألب . والفندق الفخم الذى يبنى فى عماء الثلج وليل القطب . والقمر الذى يسمع عواء أبناء آوى فى الصحارى ، وزمجرة قصائد الرعاة ذات الأحذية الخشبية فى البساتين .. والملكة الساحرة التى تنفخ نارها فى الوعاء الفخارى ، والتى لن تحكى لنا أبدا ما تعرفه ولا نعرفه ..

هكذا تزخر معظم هذه القصائد بخليط من الصور المتباعدة الممزقة • غير أن فيها امكانيات أخرى لما وصفه بودلير بالتجريد • ويصدق هذا على بعض نصوص رامبو التي نرى فيها نسيجا مجردا من الخطوط والحركات الخالصة من كل أثر للأشياء المادية • ولنضرب لهذا مثلا بقصيدة قصيرة هي قصيدة « الجسور » :

« سماوات رمادية من البللور • نسيج غريب لجسور ، هذه مستقيمة ، وتلك مقوسة ، وأخرى تهبط بزوايا منحرفة فوق الأولى ، وكل هذه الأشكال تتكرر فى التعرجات المضاءة من القنال ، ولكنها جميعا من الطول والخفة بحيث تميل الانهار المحملة بالقباب ، وتختفى • بعض هذه الجسور لايزال مثقلا بأسوار قديمة • وبعضها الآخر يحمل أشرعة، وأعمدة اشارة ، وحواجز هشة • أنغام من الديوان الصغير (المول) ، تتشابك معا وتسبح فى خطوط • أوتار تصعد من المنحدرات • تتبين سترة حمراء ، وربما ميزت العين ملابس أخرى وآلات موسيقية • أهذه أنغام شعبية ، شذرات من حفلات موسيقية يؤمها علية القوم ، بقايا أناشيد عامة ؟ الماء داكن وأزرق ، عريض كلسان البحر •

شعاع أبيض يهبط من علياء السماء ويبدد هذه الملهاة »••

قد تكفى القراءة الأولى لتبين أن الشاعر يسير فى وصفه على نهج دقيق • ولكن القراءة الثانية سرعان ما تكشف لنا أن الموضوع الذى يتناوله موضوع خيالى ، وأن هذه المدينة التى يصف لنا جزءا منها مدينة بلا مكان ولا زمان ، لم تأت عن طريق النسخ من الواقع بل عن طريق الرؤية الخيالية • انه يصف مجموعة من الجسور ، ولكن ليس المهم فى هذه الجسور هو حجمها المادى ، بل خطوطها المختلفة من مستقيمة ومقوسة ومنحرفة الزوايا ، بحيث تتولد فى النهاية صورة أو تركيبة شاذة وغريبة (لنتذكر هنا أن الغرابة فى رأى بودلير تتصل بالتجريد والارابيسك)• وتلخص القصيدة هذه الخطوط جميعا فتصفها بأنها « أشكال » • وتتكرر هذه الأشكال وتنعكس فى المنعرجات الأخرى من القنال • ولكن القصيدة لا تذكر لنا شيئا عن هذه المنعرجات « الأخرى » • ونلاحظ أن قوانين الثقل قد ألغيت ، فالأشكال (التى نراها الآن على هيئة الجسور) قد بلغت من خفة الوزن حدا جعلها تحمى الشواطىء الثقيلة ، أى أن الخفيف يضغط على الثقيل • ثم نرى خطوطا جديدة ، تتألف فى هذه المرة من أنغام تتحول

الى خطوط تسبح وترف فى الهواء · وتأتى بعدها اشارات موجزة لسترة حمراء وآلات موسيقية ، الى أن نفاجأ بالخاتمة الغريبة التى يتبدد معها كل شىء ، ويظل كل شىء عصيا على الفهم · صحيح أن تركيب الجمل بسيط غاية البساطة ، ولكنه ينطوى على غرابة شاملة ، تضاعف منها دقة التعبير وبرودته الشديدة · سنلاحظ أيضا أن القصيدة لا تذكر شيئا عن الناس · ومع أنها تشير اشارات عابرة الى سترة حمراء وآلات موسيقية ، وأنغام لا نعرف أصلها ، فان هذه الاشارات تظل منعزلة وتؤكد غيبة البشر عن جو القصيدة · قد نقول ان البديل هو وجود الأشياء بكثرة فائقة ، ولكن هذه الأشياء تذكر دائما فى صيغة الجموع غير المحددة ، كما أن العلاقات التى تربط بينها علاقات عبثية أو غير معقولة لا تدل على صلة ضرورية بين الأسباب والنتائج · لقد تعرت هذه الأشياء من ثيابها المادية وتحولت الى محض خطوط وحركات خالصة وتجريدات هندسية · ومهما تكن درجة اللاواقعية فى هذه اللوحة كلها ، فان الخاتمة المفاجئة التى تحمل معها الدمار والفناء تزيدها غرابة ولا واقعية ··

ان رامبو يتحرك فى هذا العالم الغريب الذى لا يوجد فى مكان ولا زمان بغير أدنى انفعال · بل لقد أصبحت لديه القدرة على التخلى عن تفجراته الصارخة المتمردة التى كانت تدفع بكتاباته المبكرة الى الغرابة· ذلك لأنه يعيش الآن فى صميم هذه الغرابة ·

ان نظرته الحادة تأخذ الآن كل ما أبدعته بنفسها من غرابة وشذوذ مأخذ الأمور العادية المألوفة وتسلمه الى لغة تتحدث عنه بلهجة من يتحدث عن شىء بديهى ومفهوم بذاته · غير أنها لا تسأل نفسها لمن ترويه ، لأنها ترويه للا أحد ··

***

١٧ ــ شعر حديث ذاتى (مونولوج) :

أصبح شعر رامبو بعد سنة ١٨٧١ مونولوجا أو حوارا مع الذات· واذا كان الدارس يستفيد فائدة كبيرة من مقارنة مسودات الشــــاعر أو الكاتب ومخطوطاته بالصيغة الأخيرة التى ترك عليها نصوصه ، فان دارس رامبو الذى يقارن مسوداته الباقية من بعض أعمـــاله النثرية بصيغتها التى بين أيدينا سيرى بنفسه الى أى مدى كان الشاعر يغير فيها ، وفى أى اتجاه كان يسير تفكيره · لقد أصبحت الجمل تميل الى الايجاز والتركيز ، وزادت جرأته فى اغفال أدوات الربط بين أجزاء العبارة وكثرت فيها الكلمات الغريبة الشاذة كثرة ملحوظة · واذا أخذنا

برواية بعض معاصريه فسنجد أنه كان يستهلك كميات هائلة من الورق قبل أن يصل الى الصيغة التى ترضيه ، وأنه كان يتردد طويلا ويفكر كثيرا قبل أن يضع فاصلة أو يحذف صفة ، بل لقد كان من عادته أن يحتفظ بجموعة من الكلمات المهجورة أو النادرة الاستعمال ليلجأ اليها فى نظم قصائده ٠٠ وهذه الأخبار كلها تدل ــ ان صدقت ــ على أن رامبو كان يسير على نفس الطريقة التى سار عليها الشــــعراء الكلاسيكيون المشهورون بالوضوح ورصانة الأسلوب ٠ ومن هنا يمكن تفسير الغموض فى شعره بأنه لم يكن نتيجة جموح فى العاطفة بقدر ما كان نتيجة تدبير فنى محكم ، ولذلك يصبح شيئا منطقيا ومعقولا فى اطار هذا الشعر الذى يضطر ــ تحت الحاح عاطفة متأججة فشلت فى تحقيق المجهول والوصول اليه ــ الى تحطيم المألوف وتغريب كل ماهو معروف ٠ ولننظر الى هــذه العبارة التى يقولها رامبو فى احدى كتاباته المتأخرة (ص ٢١٩) : «كنت ادون مالا يمكن التعبير عنه ، كنت أقبض على الدوامات » ٠ ثم الى هذه العبارة التى ترد بعد ذلك بصفحات قليلة : « لم أعد قادرا على الكلام »٠ وبين هذين الموقفين المتباعدين يمضى شعر رامبو المظلم الغامض : غموض ما لم يقله أحد من قبل ، وغموض مالم يعد من الممكن قوله ، بعد أن تقف اللغة عند حدود الصمت واستحالة التعبير عما يستحيل التعبير عنه (وهى تجربة المتصوفين فى كل اللغات والعصور) ٠٠

قد نسأل : ولماذا يكتب الشعر من لا يخاطب به أحدا ؟ ولكن السؤال عسير على الجواب ٠ قد نجرب مع ذلك فنقول ان مثل هذا الشعر يكون محاولة أخيرة لانقاذ حرية العقل والروح عن طريق الخيال المتسلط والقول المغرب الشاذ ، فى موقف تاريخى يبذل فيه العلم والتمدن وأجهزة الاقتصاد والتقنية أقصى جهودها لتنظيم الحرية وطبعها بخاتم الشمولية، أعنى بقتل جوهرها وروحها ٠ هل نعجب بعد ذلك اذا وجدنا الشاعر الذى طرد من كل مسكن وملجأ ، يبنى من أبيات شعره مسكنه وملجأه الوحيد ؟ ألا يجوز أن يكون هذا هو السبب الذى يدفعه لكتابة الشعر ؟٠٠

❋ ❋ ❋

١٨ ــ دينامية الحركة وسحر اللغة :

ينشأ نسيج التوتر فى شعر رامبو عن طاقات من النوع الذى نجده فى الموسيقى ، والموسيقى الحديثة بوجه خاص ٠٠

وتشبيه الشعر بالموسيقى لا يرجع الى الأشكال النغمية فيهما بقدر ما يرجع الى تفاوت درجات الشدة والعمق ، واختلاف الحركات المطلقة

بين سعود وهبوط ، والتغير المتصل بين « شحن » و « تفريغ » • من هنا يأتى سحر هذا الشعر الغامض الذى يبدو كأنه يتحدث فى فراغ ••

ولنحاول أن نوضح العبارات السابقة عن « ديناميكية الحركة » فى هذا الشعر بدراسة احدى القصائد النثرية فى الاشراقات ، وهى قصيدة « تصوف » • لنقرأ القصيدة أولا بقدر ما تسعفنا الترجمة :

« على جانب المنحدر ترقص الملائكة بأثوابها المنسوجة من الصوف ، وسط أعشاب من صلب وزمرد •

مراع ملتهبة ، تثب الى قمة التل • تربة النتوء على اليسار داستها أقدام كل القتلة وكل المعارك ، وكل ضجيج الدمار يمد هنا قوسه • خلف النتوء الأيمن خط الشروق والتقدم المستمر •

وبينما الشريط فى أعلى اللوحة يكتسب شكله من الضوضاء المدومة الفوارة لأصداف البحر وليالى البشر ، تهبط العذوبة الموردة للنجوم والسماء وباقى العالم تجاه المنحدر ، مثلما تهبط سلة ، قريبة جدا من وجهى وتجعل الهاوية معطرة وزرقاء ، هناك أسفل • » ••

نحن اذن أمام مشهد خيالى من طبيعة خيالية ، يتم فيه حدث هو نفسه جزء من هذه الطبيعة • فى البداية نرى الملائكة ترقص على منحدر وسط أعشاب من صلب وزمرد • ثم نرى المراعى التى تتوثب ألسنتها كاللهب لتبلغ قمة التل • على اليسار بروز من هذا التل عليه آثار أقدام جميع القتلة والمعارك وكل ضجيج الفناء والدمار يغزل قوسه ويمد خيوطه• أما الشريط الأعلى من اللوحة فهو يتكون من ضوضاء أصداف البحر والليالى البشرية • ثم تأتى الخاتمة التى تجعل « عذوبة النجوم الموردة » تهبط فى قاع الهاوية « المعطرة الزرقاء » • ان المرئى والمسموع يذوبان فى بعضهما البعض ، كما يتداخلان كذلك فى المجردات • فنتوء الجبل يصبح « خطا من شروق وتقدم » ••

ان تجريد الموجودات الفردية من حدودها وأبعادها ، يقابله تجريد الكل من حدوده ومادته عن طريق الحركات الممتدة فى المكان : فهذه حركة أفقية تبدأ بها القصيدة ، تليها حركة صاعدة ، ثم تعود الحركة الأفقية لتتجه الى أعلى (وتكمن المفارقة فى هذا العلو فى أنه يتكون من أفكار تصور القاع : أصداف البحر) الى أن تأتى فى الخاتمة حركة هابطة

تنتهى أسفل القاع • هذه الحركات كلها ــ كما يقال فى لغة الفزياء ــ ديناميات مطلقة ، نلمس وجودها من الحسيات غير الواقعية أكثر مما نراها • كذلك تتحرك الجمل على هذا النحو : فتبدأ صاعدة بقوة (كحركة الكريشندو فى الموسيقى) ثم تستمر فى صعود بطىء حتى منتصف القصيدة ، ويمتد بعد ذلك منحنى عريض ، يمضى فى البداية خفيفــا سابحا ، ثم يهبط متعثرا ، الى أن تأتى الخاتمة التى تقطع هذا المنحنى فجأة بهذه الكلمة القصيرة المنعزلة « هناك أسفل » ••

والمهم أن القصيدة فى جملتها تؤكد ما قلناه من قبل من أن الحركة، لا المعنى أو المضمون ، هى التى تعطيها شكلها ونظامها • وكلما قرأناها وأعدنا قراءتها زاد تأثيرها السحرى علينا ••

وهنا ننتقل للكلام عن سحر اللغة • ولقد تقدم القول عنه فى الفصول السابقة ، وعرفنا كيف استقر الرأى من « نوفاليس » الى « ادجار ألن بو » و « بودلير » على أن النص الشعرى لا ينشــــأ عن الموضوعات والبواعث الفنية فحسب ، بل ربما كان الفضل فى خلقه يرجع أساسا الى امكانيات التأليف والتركيب بين أنغام اللغة وأصواتها والذبذبات المترابطة المتداعية التى تنبعث من معانى الكلمات • ولقد رأينا أمثلة لذلك عند بودلير • ولكن رامبو توسع فيه بجرأة لم يسبقه اليها شاعر قبله • وساعده على ذلك أن شعره لايهتم بأن يفهم بالمعنى العادى المقصود من كلمة الفهم ، ولهذا أمكنه أن يفصل بين الكلمة كنغمة وايحاء وبينها كجزء من بناء لغوى يهدف الى توصيل المعنى • وقارىء رامبو (ومالارميه ومعظم كبار الشعراء فى القرن العشرين) فى حاجة لمن يؤكد له دائما أن قيمة الكلمة عنده تكون فى نغمها وصوتها وايحاءاتها واشعاعاتها الموسيقية والمعنوية التى تنبعث من جرسها قبل أن تكون فى معناها أو فكرتها أو مضمونها • ان الكلمة تطلق طاقات وقوى لا منطقية، وهذه الطاقات والقوى هى التى توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيرا سحريا غير عادى • وهذا التأثير السحرى يساهم بنفس المقدار فى خلق الاحساس « بالمجهول » ، بمثل ما تفعل اللا واقعية الحسية والحركات المطلقة التى تكلمنا عنها ••

ولابد الآن من الحديث عن المقصود بالسحر فى هذا السياق بشىء قليل من التفصيل • فالمعروف أن رامبو يتكلم عن كيمياء الكلمة • وقد استنتج البعض من هذا التعبير ومن تعبيرات أخرى مشابهة أنه كان على صلة وثيقة ببعض الجماعات السرية التى تمارس الطقوس السحرية ،

رأنه تأثر ببعض الكتابات القديمة فى الكيمياء والسحر والعرافة ·· والواقع أن مثل هذه الكتابات كانت قد انتشرت فى فرنسا من منتصف القرن التاسع عشر حتى وصلت الى أيدى الطبقات المثقفة ثقافة أدبية عالية · وكان من بينها تلك الكتب المعروفة بالكتب الهرمية التى ترجمها مينار فى سنة ١٨٦٣ الى اللغة الفرنسية · وهى مجموعة من الكتب تضم المذاهب والآراء السحرية المنسوبة لهرميس ترسمجتسوس أو هرمس المثلث القوة ، ويقال انه هو توت أو تحوتى اله الحكمة فى مصر القديمة الذى سوى اليونان فى العصر الهلينى بينه وبين هرميس رسول الآلهة الى البشر وأصبح عندهم اله المعرفة وبخاصة ما يتصل منها بالسحر والكيمياء · وهذه الكتابات المنسوبة الى هرميس مثلث القوة عبارة عن اثنين وأربعين مقالة يونانية ولا تينية وعربية ترجع الى القرن الأول بعد الميلاد ، وتصور آراءه على شـــكل حوار ، مستمد من أفلاطون وفيثاغورس وأورفيوس وبوزيدونيوس وتدور حول مذهب الغنوصيين فى الخلاص ونشأة العالم ··

مهما يكن من شىء فليس هناك دليل قاطع على أن رامبو قد عرف هذه الكتابات أو مارس مثل هذه الطقوس · والمحاولات التى يبذلها البعض ليثبت أن أشعاره نصوص سرية ملغزة كتبت لأصحاب الأسرار ما هى فى الحقيقة الا ضرب من العبث والتجنى ··

صحيح أن التقريب بين الأدب وبين السحر والكيمياء (بمعناها القديم الذى يقصد منه البحث فى العناصر المكونة للاجسام وخصائصها الأولية وتأثير أجسام الكواكب على الأجسام الأرضية وتحويل المعــادن الخسيسة الى معادن نفيسة كالذهب والبحث عن حجر الفلاسفة ·· الخ) أصبح من القرن الثامن عشر شيئا مألوفا · ولكن ينبغى ألا تأخذ هذا مأخذا حرفيا · فالمهم فى هذا التقريب هو البحث عن أوجه التقابل بين العمل الشعرى والعمل السحرى أو الكيميائى · والواقع أن تأكيد هذا التقابل أو التشابه من جانب الشعراء المحدثين الى اليوم ان دل على شىء فانما يدل على النزعة الحديثة التى تحاول أن تضع الشعر بين طرفين متباعدين : العقلانية المحضة فى جانب ، والطقوس السحرية القديمة فى جانب آخر ··

يقول رامبو فى تفسيره لما يريده بكيمياء الكلمة (ضمن مجموعة قصائد فصل فى الجحيم) : « لقد ابتدعت لون الحروف الصوتية ! A أسود ، E أبيض ، I أحمر ، O أزرق ، U أخضر · حسبت

شكل وحركة كل حرف ساكن وأوهمت نفسى أننى تمكنت بفضل ايقاعات فطرية من اختراع كلمة (أو لغة) شعرية يمكن فى وقت قريب أو بعيد أن تصبح فى متناول جميع الحواس » • ثم يقول بعد ذلك بقليل : « كان هذا فى بداية الأمر مجرد تدريب • كتبت الصمت ، الليالى ، دونت ما يستعصى على التعبير • ثبت الدوار » ••

ومع أن هذه الكلمات الواردة فى آخر أعمال رامبو (فقد كتب فصـــل فى الجحيم بين ابريل وأغسطس ١٨٧٣) تعبر فيما يبــدو عن مرحلة تجاوزها الشاعر ، فان هذا لا يغير من الحقيقة شيئا ،وهى أنه كان لا يزال يجرب أسلوب السحر اللغوى على درجات مختلفة حتى فى آخر أعماله • وفى كل مرة يطبق فيها هذا الأسلوب تنشأ تركيبات نحس لو قرأناها بصوت مرتفع أن الشاعر قد تدبر ظلال الحروف الصوتية وأحسن استغلال الارتباطات القـائمة بين الأحرف الجامدة أو الساكنة • وتزداد جرأة الشاعر وجسارته كلما تمكنت منه ارادة النغم ــ اذا صح هذا التعبير ــ بحيث لا يعود للبيت الذى يوجهه هذا النغم أى معنى أو لا يبقى فيه سوى معنى مظلم أو عبثى أو غير معقول(*) • وفى مثل هذه الأحوال يمكننا أن نتحدث عن الموسيقى غير النغمية atonale فى الشعر، كما يكثر الحديث عنها فى الموسيقى الحديثة • والمهم أن النشاز بين المعنى العبثى المظلم وبين القوة النغمية المطلقة التى تحملها الكلمات سيظل قائما فى الشعر الحديث بعد رامبو ، وسيظل من أهم ملامحه وقوانين بنائه • ولذلك فان العبارة عند رامبو وعند غيره ، تكاد تكون مستحيلة على الترجمة •• انها فى معظم الأحوال لا تخرج عن كونها سلسلة من الأنغام والأصوات المجردة التى يحددها التقارب أو التنافر بين الحروف المتحركة والحروف الساكنة ، بحيث يتعذر علينا أن نفهم معنى الكلمات التى توحى بها هذه الأنغام والاصوات لأنه فى معظم الأحيان لا يفيد معنى ولا صورة • ولهذا كله تظل الترجمة قاصرة وعاجزة • انها ستكون

(*) اقرأ على سبيل المثال هذين البيتين اللذين يصعب الاحتفاظ بخصائصهما النغمية بعد الترجمة :

« Un hydrolat lacrymal lave ».
« Mon triste coeur bave à la poupe ».

فى أحسن الأحوال تقريرا عن معنى القصيدة أو مضمونها ، فى حين أن معظم هــذا الشعر « الرمزى » ــ وفى أعقابه أغلب الشعر الحــديث كما قدمت ــ لا يهتم بالمعنى والمضمون بقدر ما يهتم بالصوت والنغم الموحى ٠ هكذا تتسع الهوة بين لغة الشعر السحرية وبين لغة الكلام العادية ٠ وهكذا يتحتم على المترجم أن يعرف حدوده ، كما يتحتم على القارىء أن يرجع الى النص الأصلى كلما أمكنه ذلك ٠

* * *

١٩ ــ حــكم أخــير :

يقول ج٠ ريفيير فى كتابه عن رامبو : « ان المساعدة التى يقدمها لنا هى أنه يجعل اقامتنا على الأرض شيئا مستحيلا ٠٠٠ ان العالم يهوى فى عمائه أو فوضاه الأولى من جديد ، والأشياء تعود الى الظهور فى حريتها المخيفة التى كانت تمتلكها قبل أن تستخدم لتحقيق غرض أو منفعة » ٠ ان عظمة رامبو تكمن فى أنه استطاع أن يعبر عن هذا العماء الأول(*) فى لغة بلغت من الكمال حد السحر والسر والغموض ، وأنه استطاع أن يسيطر عليه بقدرته الفنية المبدعة ٠ لقد عرف أنه أخفق فى الوصول الى « المجهول » فكان العماء هو البديل عنه ، وكان أن حاول نقله الى لغته التى تصور عالمــــا ممزقا محطمــــا فقيرا من حقيقة ذلك المجهول ٠٠

ولقد استطاع ، كما استطاع بودلير من قبله ، أن يحمل تبعة « الصراع الروحى الوحشى » الذى تحدث عنه بنفسه وكان قدر عصره كله ٠ تحمله بشجاعة وأمانة وقدرة على التنبؤ بالمستقبل تشبه الالهام٠ ولذلك لم يكن شذوذ شعره وغموضه واضطرابه سوى نوع من تقديم فروض الطاعة للمرحلة التاريخية التى عاشها وتعذب بها ٠٠

وعندما وصل الى الحد الذى أدرك معه أن شعره الذى شوه العالم والأنا قد بدأ يشوه نفسه ويدمرها ، وجد فى نفسه الرجولة والشــجاعة الكافيتين للاخلاد الى الصمت المطبق ٠ ان هذا الصمت جزء لا يتجزأ من وجوده الشعرى نفسه ٠ وكأن الحرية التى مارسها الى أقصى حد ممكن فى الأدب هى نفسها التى استطاعت أن تحرره من الأدب ٠ وليت الذين

(*) أو ما يعرف بالكاوس : Chaos.

فتنوا به وحاولوا أن يقلدوه تعلموا منه هذا الدرس . ليتهم عرفوا متى يصمتون فى اللحظة المناسبة . وليت الذين يكثرون اليوم من الكلام دون أن يكون لديهم ما يقولونه يتعلمون أيضا هذا الدرس الخالد .. وليت الثرثارين من أشباه الكتاب والشعراء فى بلادنا يتعلمونه فيصمتون طويلا قبل أن تنتابهم شهوة الكتابة والكلام ..

ولقد جاء بعد رامبو شعراء أثبتوا بأعمالهم أن رسالته فى حاجة لمن يتمها ، وأن جهد النفس الحديثة فى التعبير عن التعبير عن ذاتها بالكلمة جهد متصل لا يمكن أن ينتهى ..

الفصل الرابع

مالارميه (١٨٤٢-١٨٩٨)

« وجدت الجمال بعد ان وجدت العدم »

١ ـ تمهيـــد :

يبدو شعر مالارميه وكأن لا سبيل لمقارنته بشعر أحد من السابقين عليه أو المعاصرين له · لقد خطته يد انسان عاش حياة برجوازية هادئة، ومنعته طبيعته الخيرة النبيلة من اظهار عذابه وتمزقه ، بل أعانته على أن يتكلم عن نفسه فى معظم الأحيان بأسلوب ساخر ، على الرغم مما كان يعانيه من ألم وعذاب · وفى ظل هذه الحياة الطيبة الوادعة كان عقله يعمل فى تأن وبطء شديدين ، وينتج شعرا مجردا غاية التجريد ، يختلف عما ألفناه من شعر رامبو بصخبه ونشوته وغرابته · واشتهر هذا الشعر بغموضه ، وخاف الناس هذا الغموض وأحبوه فى وقت واحد · ولا يكفى أن يكون الانسان ملما باللغة الفرنسية حتى يقرأ مالارميه · اذ لابد له من فك رموز لغته التى لا يكتبها شاعر غيره · وليس معنى هذا أنه ظاهرة فريدة فى تاريخ الشعر الحديث ، بل معناه أنه جزء من هذا الشعر ولبنة فى بنائه العام الذى امتدت جذوره كما رأينا من قبل الى الرومانتيكية واشتد عوده على يدى بودلير ··

ونستطيع على ضوء العرض السابق للعناصر الجديدة فى بناء الشعر الحديث أن نحدد العوامل المشتركة بينه وبين شعر مالارميه فى النقط التالية :

غياب ما يسمى بشعر العاطفة أو شعر الالهام · المخيلة الطاغية الخلاقة التى يسيرها العقل · تدمير الواقع والأنظمة المنطقية والانفعالية

المألوفة ٠ استغلال الطاقات الموسيقية فى اللغة ٠ الاعتماد على الايحاء بدلا من الفهم (أى أن الشعر يريد أن يوحى أكثر مما يريد أن يفهم) ٠ احساس الشاعر بأنه ينتمى الى عصر حضارى متأخر ٠ العلاقة المزدوجة بالحداثة ٠ اعلان القطيعة مع التراث الانســانى والمسيحى ٠ الشعور بالتوحد وبأنه علامة من علامات التميز تكافؤ التعبير الشعرى والأدبى مع التأمل فى هذا التعبير ، وغلبة المقولات السلبية على هذا التأمل أو هذا الفن الشعرى ٠٠

كل هذه الخصائص التى سنتناولها بالتفصيل فيما بعد تبين أن شعر مالارميه ينتمى للطابع العام الذى يميز الشعر الحديث ٠ ومع أنها تزداد لديه عمقا وتعقيدا ، الا أن القارىء لا يملك الا أن يقتنع باتساقها المنطقى ٠ والواقع أن شعر مالارميه من أول نماذج الشعر الحديث ٠ والمفارقة التى تحكم شعر رامبو تحكمه أيضا ، ونقصد بهذه المفارقة أنه قد أثر تأثيرا هائلا على الرغم من غموضه وتعقيده واغرابه الشديد ٠ وهذه الحقيقة نفسها تعد مظهرا لحالة الشعر الحديث بأكمله ٠ فالشاعر الوحيد المغلق الغامض يقلق الناس وينزع الطمأنينة من نفوسهم ! ولكنهم مع ذلك ــ أو بسبب ذلك ! ــ يتهافتون على سماعه ويحاولون فى كل مرة أن يفسروه تفسيرا جديدا ٠ ان شعره يجتذب اليه المريدين والمحبين، وغرابته تفتن العقول التى سئمت المألوف ٠ لم يكن هذا الشعر ثمرة لهو أو ترف أدبى ، ولم يأت عن نزعة استطيقية أو حب للفن من أجل الفن أو ما أشبه ٠ وانما جاء نتيجة طموح عظيم ، بل أقصى طموح يمكن أن يتطلبه شاعر من نفسه ٠ ولقد استمع الناس لمالارميه وقرءوه ، وأينع شعره ثمرات ناضجة ، يكفى أن نذكر منها أسماء شعراء أوروبيين لامعين مثل شتيفان جئورجه ، بول فاليرى ، سوينبيرن ، ت٠س٠ اليوت ، جيان ، أنجارتى ٠٠

ونود أن نشير الى بعض خصائص شعر مالارميه قبل أن نحاول تفسير عدد من قصائده ٠ وسنقصر الاشارة والتفسير على المرحلة الثانية فى انتاجه ، وهى مرحلة النضوج التى تبدأ من سنة ١٨٧٠ ٠٠

أهم ما يميز هذا الشعر أنه شعر هامس حيى ، لا يفرض نفسه على قارئه ، بل يبدو كأنما يرف فى فراغ ٠ ان للقصيدة الواحدة طبقات عديدة من المعانى والدلالات ، تسمو بعضها فوق بعض ، بحيث تنتهى آخر هذه الطبقات وأعلاها الى معنى لا يكاد يفهم ٠ ومالارميه يتمم الرأى الذى نعرفه منذ عهد بودلير من أن المخيلة الفنية لا تنسخ الواقع ولا تصوره

تصويرا مثاليا بل تغيره أو بالاحرى تشوهه · وهو يتمم هذا الرأى حين يرسيه على أساس أنطولوجى (وجودى) ، كما يبرر غموضه وصعوبة فهمه تبريرا وجوديا كذلك · (وكلمة الوجودية هنا وفى السطور التالية لا صلة لها بالفلسفة المعروفة بل بعلم الوجود أو الأنطولوجيا) ··

ذلك لأن الوحدة التى أشرنا اليها بين الفن وتأمل الفن أو بين الشعر وفن الشعر يعلو بهـــا فكره الذى يدور حول الوجود المطلق (ويتساوى لديه مع العدم) وعلاقته باللغة · ويعبر مالارميه عن فكره هذا تعبيرا نظريا يتسم بالحذر الشديد فى مقالاته المتنوعة وفى بعض رسائله · غير أنه لا يتشكل بصورته الحقة الا فى انتاجه الأدبى وبخاصة فى شعره القليل · ولا ينبغى أن نفهم من هذا أنه شعر تعليمى يعرض قضايا نظرية · بل ينبغى أن نفهم منه أن الشعر هو المجال الوحيد الذى يمكن أن يلتقى فيه المطلق واللغة · بهذا يكون الشعر قد بلغ قمة لم يتح له أن يبلغها فى العصور التى جاءت بعد الشعر القديم (ونعنى به الشعر الاغريقى والرومانى بوجه خاص) · ومع ذلك فهى قمة وحيدة بائسة ، تنقصها الآلهة ، وتغيب عنها الحقيقة المتعالية أو «الترانسندنس» الحق ··

لا شك أن هذا الكلام سيبدو للقارىء غامضا أو سابقا لأوانه · ولكننا سنعود اليه بشىء من التفصيل ، بعد أن نعيش مع بعض نماذج هذا الشعر الذى نصــفه الآن بالغموض والتجريد والتعقيد · ومع ذلك فربما يسأل القارىء هذا الســؤال : ألا يزال هذا الذى وصفته يعــد شعرا ؟ ماذا بقى فيه اذن من الشعر ؟ ولماذا لا يريحنا مالارميه فيسجل أفكاره الفلسفية والانطولوجية فى نثر واضح مفهوم يدل على معنى واحد ومحدد ؟ ··

والاجابة المباشرة على هذا السؤال أنه لم يكن من الممكن أن يعبر الشاعر عن أفكاره تعبيرا ثابتا محدد المعنى ، لأن ذلك معناه ضياع « السر » الذى يطبع الشعر بطابعه · والحقيقة أن همه كله ينصب على الاقتراب من هذا السر · وشعره وفكره كله لا يسير من العالم التجريبى الى الفكرة الانطولوجية العامة ، بل يسير فى عكس هذا الاتجاه · انه يستخدم أشياء بسيطة غاية فى البساطة : كالزهرية والمنضدة والمروحة والمرآة · صحيح أنه ينزع عنها رداء « الشيئية » ويحيلها من الحضور الى الغياب ، ويحملها تيارا من التوتر والصراع غير المنظور · ولكنها على كل حال تظل حاضرة للتصور عن طريق الكلمة التى تسميها · وفى هذا

الحضور « التصورى » تكتسب معناها غير العادى لأن تيار التوتر غير المنظور يتخللها ويجرى فيها ، بحيث تمتلىء هذه الأشياء العادية البسيطة بالسر حتى الأعماق . فكأن هذه الأشياء العادية البسيطة تقوم مقام كل ما نجده حولنا من أشياء . ان مالارميه لا يتناولها تناولا فكريا ، بل يطبع الوجود المطلق أو العدم عليها ، ويحيلها أمام أعيننا الى أشياء غامضة زاخرة بالأسرار ، وبذلك يحقق طابع السر الأصيل فى أشياء عادية ومألوفة . هذا هو الذى يجعل شعره شعرا ، أو تغنيا بالسر عن طريق الصور والكلمات التى تدركها النفس فترتجف وتهتز ، وان كانت تشدها الى أفق بعيد وغريب ..

٢ ـ ثلاث قصـــائد :

ولنترك الآن هذه المقدمة النظرية لنقرأ ثلاث قصائد من أشهر أشعاره ونحاول تفسيرها وهذه القصائد هى على الترتيب : قديسة ، مروحة (زوجة الشاعر تمييزا لها عن قصيدة أخرى كتبها عن مروحة ابنته) ، بروز من الاستدارة ..

ومع احساسى بأن تفسير شعر مالارميه لن يخلو من شىء من الادعاء أو المخاطرة أو التعسف فان المحاولة تستحق مع ذلك أن تبذل. ولنبدأ بالقصيدة الأولى (ص ٥٣ من طبعة البلياد الكاملة) التى كتبها الشـــاعر فى ديسمبر سنة ١٨٦٥ ثم استقرت بصـــورتها النهائية فى سنة ١٨٨٤ . ولابد من الاعتذار للقـــارىء عن ايراد النص الفرنسى والاكتفاء بالترجمة القاصرة . ولابد أيضا أن ننصح القارىء المتمكن من الفرنسية بالرجوع الى النص الأصلى وقراءته بصوت مسموع ، لأن شعر مالارميه خلق للتأثير على الاذن واستثارة المعنى ـ ان كان هناك معنى يمكن فهمه على الاطلاق ـ من ايقـــاع النغم وجرس الحروف وتوافق الأصوات أو نشازها . هذا ويلاحظ أن كل ما يوضع بين قوسين فهو زيادة منا لتوضيح النص :

(قديســـه)

عند النافذة التى تتكتم
(خشب) الصندل العجوز الذى يفقد ذهبه

عن كمانها (الكبير) الذى كان قديما
يتألق مع الناى أو بالعود ،

(تقف) القديسة شاحبة وتنشر
الكتاب القديم الذى يتفتح
بالتسبيحة(١) التى كانت فيما مضى
تتنطر مع صلاة المساء وصلاة النوم :

على هذا اللوح من الوعاء المقدس(٢)
الذى تلامسه قيثارة
قدت من رفيف ملاك فى المساء
لأجل جزء رهيف من أصبعها(٣) ·

الذى تهدهده ، بغير (خشب) الصندل العجوز
بغير الكتاب القديم ،
على المعزف المجنح ،
موسيقية الصمت ·

* * *

والنص كما نرى مركب من جملة واحدة لا تصل الى نهاية محددة· وبنيته بسيطة غاية فى البساطة ، وان كنا نحتـــاج الى بعض الوقت للتعرف عليها · فهى ترتكز على هذه المحاور الثلاثة : « عند النافذة ·· تقف القديسة (أو كما يقول الأصل تكون est) ·· وعند هذا اللوح » ··· وهى تقوم على تحديد ظرفى المكان والزمان (عند النافذة ، قديما) وعبارة أساسية تبدأ بفعل الكينونة ، وهو أبسط الأفعال وأعمهـــا وأخفاها ، ثم بجملة اضافية متأخرة (عند هذا اللوح ··) · غير أن هذه البنية الرئيسية لا تبدو واضحة لأول نظرة ، اذ يخفيها المقطع الأول الذى يؤخر بداية الجملة الأساسية ، والاستدراكات الكثيرة التى ترد على شكل جمل اضافية أو ان شئت اعتراضية فى المقطوعة الثانية وأخيرا الجمل الاضافية فى المقطوعتين الثالثة والرابعة · والمتأمل للجملة الاضافية الأخيرة (عند هذا اللوح ··) يلاحظ أنها معلقة فى الهواء وكأنما تساعد

---

(١) المقصود بها تسبيحة العذراء البتول Mugnificat : «فلتعظم نفسى الرب» ·
(٢) أى وعاء القربان المقدس ·
(٣) المقصود به سلامية اصبعها ·

الجمل الاضافية أو الاعتراضية التى تأتى بعدها ـ ولا تكتمل منها جملة مستقلة أبدا ـ على الايحاء بأن القصيدة كلها تهيم فى فراغ أو تظل مفتوحة وبغير خاتمة محددة · هذه الجمل البسيطة التى تدور حول نفسها تفسح المجال كذلك للاسلوب الهامس الخافت فى الحديث ، كما تقف بنا على حدود الصمت (الذى يذكره البيت الأخير صراحة) ··

وقد عالج الشاعر القصيدة نفسها بصياغة سابقة على هذه الصياغة الأخيرة بما يقرب من عشرين سنة · وكان عنوان الصياغة الأولى هو « القديسة سيسليا وهى تعزف على جناح ملاك من نور » ·

وقد بقيت من هذا العنوان كلمة « قديسة » وحدها ، أى أنه اقتصر على أكثر الكلمات تعميما وبعدا عن التحديد · وكأن نزعة الشـــاعر للخلاص من الواقع أو البعد عنه قد أدركت العنوان وجردته من كل تحديد مباشر ··

والقصيدة تسمى بعض الأشياء بأسمائها · فهناك نافذة ، وآلة موسيقية قديمة مصنوعة من خشب الصندل ، ولوح زجاجى يغطى وعاء قربان مقدس ، وقيثارة ، وكتاب به تسابيح العذراء البتول · ولكن العلاقة بين هذه الأشياء كلها تظل علاقة غامضة محفوفة بالأسرار ، بحيث لاتبدو حاضرة بالمعنى الموضوعى لهذه الكلمة · وهذه الأشياء تتداخل فى بعضها البعض وترتفع الفروق الواقعية التى تميز بينها · فاللوح الزجاجى الذى يغطى الوعاء المقدس يبدو كأنه اضافة شارحة للنافذة، اذ يذكر الشاعر فى بداية المقطوعة الثالثة بقوله « عند هذا اللوح »·· فهل هذا اللوح هو النافذة ؟ ان طبيعة الأمور لا تكـــاد تسمح بهذا التصور · والقيثارة التى ترد فى المقطوعة الثالثة قد صيغت « من رفيف ملاك فى المساء » · فهل هى استعارة عن جناح الملاك ؟ ولكن الابيات التالية توحى بأنها قيثارة أو جناح من الريش تعزف عليه اليد الرقيقة كما تعزف على آلة موسيقية · هى اذن جناح وقيثارة فى وقت واحد ـ وليس فى الأمر استعارة بل وحدة ذاتية · تلك عملية فنية عرفناها ورأينا أمثلة كثيرة منها فى شعر رامبو ··

الفروق الواقعية المميزة للأشياء قد ألغيت اذن فى هذه القصيدة · والأشياء قد خف وزنها وراحت تتداخل فى بعضها كأنما ترف فى أثير أو فراغ ، تصـــبح فيه الأجســـام رموزا ولغة الحديث همســـا · ان النافذة « تتكتم » الكمان الكبير ، أى أن وجوده ليس وجودا فى الواقع بل فى اللغة وحدها · والناى (أو بالأحرى الفلوت) والماندورا (وهى آلة موسيقية

أشبه بالعود) لا وجود لهما الا فى الذاكرة من ماض قديم • بل ان كتاب التسبيحات القديم لا ينتمى كذلك للحاضر ، اذ أن أنغامه كانت « تتقطر فيما مضى » ومع بداية المقطوعة الثالثة يشتد غياب الأشياء أو ابعادها عن الحاضر والواقع ••

والشاعر يمهد لهذا بالحديث عن القيثارة التى هى فى نفس الوقت جناح ملاك ، أى عن هذه الوحـدة الذاتية غير الواقعيـة التى تكلمنا عنهـا فيما تقدم • ثم تغيب الأشياء بعد ذلك تماما ، فالقديسة تعزف بدون خشب الصـندل العجوز ، وبدون الكتاب القديم • فهل تعزف القديسـة حقا ؟ الأولى أن نقول أنها تعزف فى الصمت• أليست هى موسيقية الصمت ؟ ••

واذن فالأشـياء الواقعية الحاضرة قليلة العـدد • وهى ان وجـدت فوجودها غير واضح ولا محدد ، يتداخل فى أشياء مختلفة عنه ويتحد معها وحدة « غير واقعية » ، الى أن يتسلط عليها العدم فى نهاية الأمر وتختفى فى ظلال الغياب والصمت • ما من حدث « موضوعى » أو فعل من أفعال القديسة يوحى بهذا الاحساس • اللغة وحدها هى التى تفعل هذا • فهى التى تتكفل بالغاء وجود الأشياء فى الواقع ، لتحيله بعد ذلك الى وجود فى اللغة • هـذه الأشـياء الغائبة عن الواقع حاضرة فى اللغة وحـدها • وحضورها حضور روحى ، تزداد قوته وأثره كلما قل نصيب الأشياء من الحضور الموضوعى والتجريبى ••

القصيدة اذن فى مجموعها حدث فى اللغة لا فى الواقع • وهذا الحدث يتم فى مرحلة زمنية تسـاعد من جانبها على ابعاد الأشـياء عن الحاضر • ويكفى أن ننظر فى الأبيات الأولى منها لنتأكد من هذا • فخشب الصندل العجوز يفقد ذهبه فيشيع ضوءا باهتا يوحى بالمساء • وصلاة المساء والنوم تؤكدان الشعور بهذا • ولكنه ليس مساء محددا فى الزمن • يمكن أن نقول ان القديسة حاضرة فيه • وانما هو شىء أقرب ما يكون الى مقولة الزمن المتأخر ، ان جاز هـذا التعبير ، أى أنسـب المقولات الزمنية للتعبير عن التـلاشى والغياب والغوص فى قرار العـدم • ويتأكد هـذا الانطباع فى المقطوعة الثالثة التى تتحدث فى وضوح عن « رفيف المساء » ، وهو شىء يفلت بدوره من كل تحديد زمنى تجريبى • فاذا أضفنا لهذا أن القصيدة تذكر كلمة قديم أو عجوز أربع مرات ، كما تضع الكمان والناى وكتاب التسـابيح « فيما مضى » ، قوى لدينا الشـعور بتأخر الزمن أو بالزمن المتأخر على اطلاقه • ان « شيئية » الشىء تحطمت ، والملامح الزمنية التى

تتلبس به تلاشت • وفى توافق لا واقعى مع الغياب والعدم نجد ملامح الزمن ـ التى صارت مطلقة ـ تكون ماهية « القدم » و « التأخر » (أنظر ما تقدم عن المساء) ، وهى ماهية لا تبلغ حقيقتها الا فى مجال مجرد من الأشياء ••

ان المكان الكبير « تتكتمه » النافذة أو تخفيه • والناى والعود لا وجود لهما الا بالقدر الذى توحى به اللغة • فما الذى يدعو الى وجودهما، ولو كان هذا الوجود فى اللغة وحدها ؟ انهما آلتان موسيقيتان مثلهما فى هذا مثل القيثارة الواقعية • وهذه الأشياء الخفية أو الغائبة أو اللاواقعية تحمل ماهية وتعبر عن حقيقة ، هى ماهية الموسيقى وحقيقتها • ولكن ما هى طبيعة هذه الموسيقى ؟ ان القديسة لا تعزف شيئا • والموسيقى صامتة ـ ولهذا فهى حقيقة أو ماهية تمثل مع حقيقة الزمن المتأخر وبعد الأشياء أو غيابها عن الواقع وجودا روحيا أو عقليا فى اللغة ، وفى اللغة وحدها ••

وعلى الرغم من غياب الأشياء فى هذه القصيدة التى تعد من أجمل وأنقى أشعار مالارميه ، فانها تثير فينا مدركات بصرية بل وقد تثير فينا أيضا مدركات سمعية • ولكنها تحول المدرك نفسه الى شىء غريب غير مألوف ، بل لعله كذلك شىء مخيف • انها ببراءة همسها الحالم تحقق شيئا عجيبا وشاذا • فهى تحطم الأشياء أو تلغيها لترتفع بها الى مستوى الماهيات المطلقة • وهذه الماهيات المطلقة لا يتم لها وجود الا فى اللغة ، لأنها فقدت كل صلة تربطها بعالم التجربة • وبفضل اللغة تتشابك هذه الماهيات فى علاقات أفلتت من كل نظام واقعى ••

كل هذه أمور يحتاج الالمام بها الى صبر وعناء طويل ، ولعلها تحتاج أيضا الى « نظارات المخ » التى تهكم بها موريس باريه (١٨٦٢ ـ ١٩٢٣) فى نقده لأشعار مالارميه • ذلك لأن هذا الشعر لم تعد له صلة بشعر التجربة أو الشعور والعاطفة • صحيح أنه شعر غريب وغير مألوف ، ولكنه بأنغامه الهادئة الهامسة ينطق عن وجدان وحيد متخفف من كثافة الأشياء • هناك تتأمل الروح ذاتها وقد تحررت من ظلال الواقع ، وتلعب بتوتراتها وصراعاتها المجردة فتجد فى هذا اللعب نوعا من متعة السيطرة التى يعرفها الرياضيون وهم يبنون رموزهم ويؤلفون معادلاتهم وحساباتهم ••

ترجع الصياغة الأولى لهذه القصيدة كما قدمت الى شهر ديسمبر سنة ١٨٦٥، تدل على هذا رسالة كتبها مالارميه الى صديقه هنرى كازاليس فى مساء الثلاثاء الخامس من ديسمبر يقول فيها : « أبعث اليك بقصيدة صغيرة منغمة كانت مدام برونيه قد طلبتها منى » . وكانت مدام برونيه هذه صديقة حميمة لعائلة مالارميه ، كما كانت تسمى نفسها على اسم القديسة سيسليا .(وهى عذراء رومانية استشهدت حوالى سنة ٢٣٢ وتعتبر راعية الموسيقيين) وقد وعدها مالارميه بالقصيدة لتقرأها فى عيد ميلاد هذه القديسة (٢٢ نوفمبر) فتأخر قليلا فى الوفاء بوعده ..

والمخطوطة الأولى للقصيدة تختلف قليلا عن الصياغة التى بين يدينا والتى يجد القارىء ترجمتها قبل هذا الكلام . فهى تحمل عنوانا واضحا حذفه الشاعر فيمابعد واستبدله بعنوان أعم . يقول العنوان : « القديسة سيسليا وهى تعزف على جناح ملاك نورانى » .. أغنية وصورة قديمتان. ويلاحظ على هذه الصياغة أنها تختلف قليلا عن صورتها الراهنة ، وبخاصة فى المقطوعة الثالثة ، وأن كلمة تتكلم Recelant قد تكررت فى قافية البيتين الأولين من المقطوعتين الأولى والثانية . وقد عدل الشاعر عن ذلك فيمابعد ، وجعل قافية البيت الأول من المقطوعة الثانية كلمة ينفتح étalant . وفيما عدا هذا فالاختلافات طفيفة لا تزيد عن تغيير حرف جر أو ظرف . وقد لاحظ الناقد شارل موران Charles Mauron ان القصيدة تتميز بوحدة نغم غير عادية ودقة فى « السيمترية » لا تقلل فى شيء من حساسيتها العامة . كما لاحظ أيضا أن الكمان الكبير والكتاب يمثلان الفن البشرى كما يراه مالارميه ، وان الآلات الموسيقية القديمة كانت دائما ترتبط فى تفكيره بالأمومة والطهر والعفاف ..

وجدير بالذكر أن « موسيقية » القصيدة قد أغرت عددا من المؤلفين الموسيقيين بتلحينها ، ومن هؤلاء موريس رافيل الذى لحنها فى بداية حياته سنة ١٨٩٦ وبيير دى بريفى وبيير فيللون (١) ..

* * *

ونأتى الآن الى قصيدة مروحة (زوجة مالارميه) وهى سوناتة ترجع كتابتها الى سنة ١٨٨٧ . ولنحاول ترجمة هذه القصيدة ، على ما فى

---

(١) راجع فى هذا كله طبعة البلياد Pléiade لأعمال مالارميه الكاملة ص ١٤٦٨ ـ ١٤٧٠ .

ترجمة الشاعر عامة وشعر مالارميه خاصة من مجازفة ومخاطرة • وقد أضفت التنقيط الذى تخلو منه القصيدة تماما (فيما عدا القوسين المفتوحين فى المقطوعة الثالثة) عملا على تقريبها بعض الشىء :

بلغة كأنها ليست سوى
خفقة نحو السماوات ،
ينتزع بيت المستقبل (١)
نفسه من المسكن النفيس •

جناح ، شديد الهدوء ، رسول
هذه المروحة ، ان كانت هى نفسها ،
التى من خلالها
أضاءت خلفك مرآة ما •

بضوء ناصع (حيث سيسقط بعد ،
مطاردا فى كل حبة ،
قليل من الرماد غير المنظور ،
الذى يسبب وحده الحزن لى) ،

ليظهر اذن على الدوام
بين يديك النشيطتين (٢)

قد نقول بعد الفراغ من قراءة القصيدة : موضوع تقليدى فى شكل تقليدى • فشكل السوناتة الانجليزى شكل تقليدى ، وان كان يندر استعماله فى فرنسا (٣) • وموضوعها الذى يدور عن مروحة امرأة موضوع تقليدى أيضا ، كثيرا ما تناوله شعر الحب فى القرون السابقة • ومع ذلك فان القارىء يخرج من قراءته للقصيدة بشىء غير تقليدى ، شىء أقرب الى العجز عن الفهم • سيسأل نفسه : ما الذى يقوله الشاعر فى هذا الشكل ؟ لماذا وقع اختياره على شىء تافه كالمروحة ؟ كيف تداخل موضوع المروحة مع موضوع مثالى آخر ؟ وسيلفت نظره كذلك بناء

---

(١) أى بيت الشعر Vers

(٢) حرفيا : بين يديك غير الكسولتين او العاطلتين من الفراغ والكسل Sans paresse

(٣) نلاحظ بهذه المناسبة أن مالارميه عمل طوال حياته مدرسا للغة الانجليزية ، وترجم أشعار ادجاربو كما ألف كتابا هاما عن «الكلمات الانجليزية» لا يزال يعد مرجعا قيما فى فقه هذه اللغة ••

القصـــيدة من ناحية اللغة · فهى خالية تماما من التنقيط ، اللهم الا من قوســين يجدهما فى المقطوعة الثالثة · ولكن هذين القوســين الوحيدين لا يساعدانه كثيرا على الفهم ولا يقطعان ذلك الهمس الحالم الذى يشيع فى القصـــيدة بأسرها · وسيلاحظ أيضا أن السطرين الأولين من المقطوعتين الأولى والثانية متشابكان ومضغوطان بشدة ، وأن المقطوعة الثانية تزدحم بالفواصل أو بالأحرى تتألف منها وحــــدها ، وأن صيغة الحال « شديد الهدوء » استخدمت كفاصلة استخداما جســورا · وهذا البيت « جناح بهــدوء شديد ، رســـول » يمثل أسلوب مالارميه المتأخر ، وهو أسلوب يجعل الكلمات تشع معانيها المختلفة من ذاتها لا من العلاقة النحوية التى تقوم بينها · وســيجد القارىء عناء كبيرا فى التعرف على بنـاء الجملة ، ويزداد هــذا العناء ابتداء من المقطوعة الثـــانية · فالملاحظ أن « هذه المروحة » ·· فى المقطوعة الثانية تنتمى الى البيت قبل الأخير « ليظهر على الدوام » وبين هذين المجموعتين من الكلمات يمتد قوس طويل من الجمــل الاعتراضـــية ، بحيث يبدو فى مجموعه أشبه بجملة دائرية ، توحى فى امتدادها وتشابكها بمعان مختلفة شأنها فى ذلك شأن المضمون ··

المروحة ترد فى عنوان القصيدة · ولكن النص يتجنب هذا الشىء المباشر على الفور ، ويقتصر على معنى من المعانى الكثيرة التى يوحى بها · فنقرأ فى البيت الثانى كلمة « خفقة » ، ولكن الكلمة تأتى ناقصة ومعزولة عن كلمة أخرى تتممها وهى « خفقة الجناحين » ، وبذلك يرتفع الشاعر الى معنى أعم يتجاوز « المروحة » بمسافة شاسعة · بل ان هذا المعنى لم يعد يتصل بالمروحة وانما أصبح استعارة ترمز للشـــعر نفسه ، أو بالأحرى للشـــعر المثالى أو لشعر المستقبل « بيت المستقبل ينتزع نفسه ··· الخ » · واذن فالقصيدة لا تحاول أن تصف شيئا حاضرا أو تصوره تصـــويرا دقيقا ، وانما تبذل كل جهدها من البداية فى التحرك بعيدا عن هذا الشىء ، أى فى تجريده من شيئيته ··

ربما اســتطعنا على وجه التقريب أن نتحدث عن موضـــوع المقطوعة الأولى فى العبارات التالية : ليس لشعر المستقبل (أو أدبه بوجه عام) لغة بالمعنى التقليدى المألوف ، بل شىء « أشبه » باللغة ، شىء أقرب الى العدم ، الى خفق جناح يرتفع نحو السماء ، نحو الأعلى ، نحو المثال · هذا الشعر يتحاشى كل مألوف (ينتزع نفسه من المسكن النفيس) ويتجنب كل ما تسكن النفوس اليه ·

فكأن مالارميه يقول بأسـلوبه الهادئ الهامس المنغم ما قاله من قبل رامبو بأسلوبه الثـائر العاصف الصـخاب : « عاصفة تفتح ثغرات الجدران ، تقتلع معالم المساكن » ٠٠

ويعود النص من المقطوعة الثانية فيلمس موضوع المروحة ٠ ونتوهم للحظات معدودة أن الشاعر بدأ يصور شيئا من الأشياء فى خطوط وملامح غاية فى الدقة والرهافة ٠ ولكننا لا نلبث أن نستبعد هذا الوهم ٠٠

ان النص يذكر المروحة حقا (هذه المروحة ٠٠ السطر الثانى من المقطوعة الثانية) ولكنه يقول على الفور: ان كانت هى نفسها ، كأنما يخشى أن يقع فى التحديد فيسرع الى التعميم أو الفرض أو الاحتمال! ويتكرر نفس الشىء مع المرآة ٠ فهى قد أضـاءت من خلال المروحة ، أى أنها لم تعـد حاضرة بالمعنى الواقعى ، ثم ان الشاعر يصفها بأنها « مرآة ما » وهو أمر يلجأ اليه الشاعر فى أغلب الأحيان ليضفى على الموصـوف ثوب التعميم وعدم التحديد ٠ ويحدث لهذه المرآة شىء آخر يبعد بهـا مرة أخرى عن الحضور٠٠فسوف يسقط على المرآة رماد غير منظور ٠ فاذا سألنا عن طبيعة هذا الرماد وجدنا القصيدة صـامتة ٠ أيكون هو الشعر الذى شـاب فى رأس المرأة التى يخاطبها الشاعر ؟ لا ندرى ٠ ولا بد أن يظل باب الاجابة مفتوحا على فروض عديدة ٠ المهم أن الرماد موجـود فى اللغة وحدهـا لا فى الواقع ٠ انه رماد غير منظور ، لم يسـقط بعد ، بل سـيسقط يوما ما ، ساعة ما ٠ وهو الى جانب هذا كله « مطارد فى كل حبة » ٠ والمهم فى هذه القصيدة وفى سواها من شعر مالارميه ألا نلتفت للمعنى الظاهر للكلمات ، بل الى المقولات التى تتناول بها اللغة الأشياء ــ وليس من الصعب أن نتبين المقولات التى أمامنا الآن : انها الماضى ، والمستقبل والغياب ، والفرض ، وعدم التحدد ٠ وهى لا تنطبق على النص وحده وانما تسيطر كذلك على الخاتمة : فالمروحة ينبغى أن تظل على الدوام خفقة نحو الأعالى ، شيئا فرضيا محتملا ، يتصـل صلة غامضـة بالمرآة الماضية ، والضوء الماضى ، والرماد الذى ينتظر أن يسقط فى المستقبل ٠

قد نسأل أنفسنا : لمن كتبت هذه القصيدة ؟ وقد يبدو لنا من النص أن الشاعر يتوجه بها الى امرأة يخاطبها « بأنت » (ضمير المخاطب فى البيت الرابع من المقطوعة الثانية ، والبيت الثانى من المقطوعة الاخيرة) ٠ ولكننا

سنتبين بعد قليل أن هذا الضمير لا قيمة له ، شأنه فى هذا شأن البقـايا البشرية الاخرى كالرماد والحزن ٠

فالقصيدة تخلو من العواطف الرقيقة وما أشبه ، وحتى الحزن الذى تذكره ذكرا عابرا يكاد يكون مجردا من الشعور ٠ ان الاشياء والمشاعر لا وجود لهما الا فى اللغة ٠ ولذلك يغلب على القصـــيدة نوع من البرود الهادىء الذى يستبعد كل ما يتصل بالبشر أو بالاشياء ٠ فالاشـــياء والمشاعر البشرية « غائبة » ٠ واذا كان لها ثمة حضور فهو حضـــور لغوى فحسب ٠ لقد أخرجت من مسكنها المألوف ، ولذلك تحقق القصيدة هذه الرغبة التى عبرت عنها فى المقطوعة الاولى « بيت المستقبل ينتزع نفسه من المسكن النفيس » ٠

ان قصيدة « مروحة » ، مثلها مثل معظم قصائد مالارميه ، هى فى حقيقتها قصـــيدة عن « الشعر » ٠ هى قصـــيدة تتغلغل فيها الفكرة الانطولوجية الأساسية التى يقوم عليها كل تفكير مالارميه وعالمه الشعرى والشعورى ٠

تظل الاشياء غير مطلقة وغير نقية بقدر ما يكون لها من وجود واقعى فاذا ما انعدمت أو تحطمت صار لها وجود حقيقى ونقى فى اللغة ٠ ولو حاولنا أن نقارن هذه اللغة باللغة العادية لكانت أقرب ما تكون الى لغـة فرضية (أو لغة كما لو أن ٠٠٠ على حد التعبير الاجنبى) ٠ أى لغة تعلو بالأشياء وتقى نفسها من كل مدلول محدد ٠ انها أشبه بخفقة الجناح ، وينبغى أن تظل كذلك ٠ انها مجال يشع بمعان متعددة ، وكل ما فى هذا المجال يتحرك حركة لا تقبل التحديد ٠

كان من حق الشعر دائما أن يترك للكلمة حق الايحاء بمعان مختلفة وظلال ودلالات عديدة ٠ ولقد استغل مالارميه هذا الحق الى أقصى حد ممكن فمن أصعب الامور أن تجد فى قصائده مضمونا محددا ، والسبب فى هذا أنه جعل الامكانيات والطاقات غير المتناهية للغة هى المضمون الحقيقى لشعره وبهذا وصل الى نوع من الغموض أو السر الذى لا يكتفى بتحرير العقـــل والخيال من الواقع الضيق ، كما كان الحال عند بودلير ورامبو ، بل يتيح كذلك للحقيقة المتعالية الفارغة (التى تحدثنا عنها من قبل والتى يفسرها الآن تفسيرا انطولوجيا) أن تظهر فى اللغة نفسهـــا عن طريق الاغراب الشامل لكل ما هو مألوف وتجريد الاشياء من شيئيتها ٠

وأخيرا نصل الى القصيدة الثالثة التى نحاول تفسيرها · وهى سوناتة بغير عنوان تعود الى سنة ١٨٨٧ (ص ٧٤ من طبعة البلياد) : وقد وضعت القوسين فى البيت الاول من المقطوعة الاخيرة لتيسير القراءة، كما وضعت ثلاث كلمات بين قوسين زيادة منى لمحاولة التوضيح ، أما الفواصـــل وعلامتا التعجب فهما من عند المؤلف :

بارزة من الاستدارة ومن وثبة
(قطعة) من الزجاج سريعة الزوال ،
بغير أن تزين اليقظة المرة بالزهور ،
تتوقف الرقبة المجهولة (فجأة) ·

أعتقد أن فمين لم يشربا أبدا ،
لا حبيبها ولا أمى ،
من نفس الوهم (الخداع) ،
أنا ، سلف (*) هذا السقف البارد !

الزهرية النقية بغير شراب
سوى الترمل الذى لا ينفد ،
تحتضر ولكنها تأبى ،

(يا قبلة بريئة من أقتل القبلات !)
أن تزفر بشىء يبشر
بوردة وسط الظلمات ·

*** * ***

والنظرة الأولى للقصيدة تصور لنا زهرية دقيقة (فازة) موضوعة فوق منضدة ، كانت فيما مضى مزدانة بالزهور : يرى الشاعر هذه الزهرية فيؤخذ بشكلها المدور الرقيق الذى يبدو وكأنه يثب من مكانه ، ثم يلاحظ أن رقبتها ترتفع لكى تتوقف فجأة · ويخطر للشاعر خاطر حزين يجعله يفتقد الزهور التى كان من الممكن أن تعزى سهاده المرير · ولكن ألا يمكن أن يجد الشاعر فى نفسه هذه الزهرة التى تحمل له العزاء ؟ ألا يمكنه أن يتخيلها أو يستوحى صورتها ؟ هنا يغلب عليه الانفعال ·فالوراثة نفسها تمنعه من هذا · والقصور والعجز يرزحان منذ الطفولة فوق كاهله

(*) السلف sylphe هو روح الاثير ، كما ورد فى الميثولوجيا (الاساطير) الكلتية فى العصور الوسطى ·

ولا بد أن أبويه لم يمنحاه قوة التصور والاستيحاء ، ولا بد أنهما لم يكلفا أنفسهما بالشرب من نبع الوهم الخصب · لهذا جف النبع الذى لم يرده أحد · يا للحسرة ! ها هى ذى الزهرية عاطلة من تاجها الدافىء الجميل انها تحتضر كالعقيم ، وقد ترملت من كل شراب الا من فراغها الاجوف الحزين · وأخيرا فهى تأبى أن تلبى دعاء الفنان وتحمل هذا التاج الذى يزينها ، تاج الورود المزدهرة (*) ·

أما من ناحية الشكل فالقصيدة محكمة البناء ، وهى تسير على التقسيم الكلاسيكى للسوناتة ، فبينما تتألف الرباعيتان الاوليـــان من جملتين مختلفتين ، فان الثلاثيتين الاخيرتين تندمجان فى جملة واحدة · ولكن هذا الشكل السليم ـ الذى لا يكاد يختلف بناء العبارة فيه عن البناء العادى ـ ينطوى على مضمون بالغ الغموض · وتبدو اللغة وكأنها تقول شـــيئا بديهيا ، ولكنها لا تنطق الا بأعوص الالغاز · ويجب علينا الآن أن نستكشف هذه الالغاز ، على أن نقف عند الحد الذى يتحول فيه الكشف الى نغـــم مسموع ويصبح ما نعرفه منها أغنية تعود فتضيع فى المجهول ·

ومن العبث فى مثل هذه القصـــيدة أن نحـــاول شرح الكلمات أو تفسير الصور ، اذ لا بد من الالتفات الى الحركة أو مجموعة الحركات التى تسرى فيها · فالمقطوعة الأولى(١) تبدأ بحركة البروز أو الظهور أو الانبثاق (surgir) التى تنقطع فجأة · من أين هذا البروز ؟ ليس من شىء مادى مجسم ، بل من شكل ومن حركة · أما الشكل فهو الاســـتدارة (croupe) وأما الحركة فهى الوثبة أو الطفرة (bond) · ولغة القصيدة تضع القيمتين (المكانية والدينامية) على مستوى واحد ، فتؤلف بين عنصرين متنافرين · ولكنها لا تفيـدنا بشىء عنهمـا ، وكل مانعرفه أنهما متصلان بقطعة زجاج أو بنية زجاجية عابرة وسريعة الزوال (une verrerie éphémère) · صحيح أن هذه القطعة شىء من الاشياء ولكن الشاعر يتعمد أن يصفها وصفا عاما غير محدد ، بحيث نيأس فى النهاية من التثبت منها ونضطر لاعتبارها فى عداد المجهولات · ان

(*) راجع فى هذا كله طبعة البلياد لاعمـال مالارميه ، ص ١٤٩٨ ، ١٤٩٩ · ويلاحظ ان موريس رافيل قد لحن هذه القصيدة أيضا للغناء والفلوت والكلارينيت فى ١٩١٣ ·

(١) اليك أول بيتين فى القصيدة حتى يمكن تتبع هذا التفسير :

Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère

الشاعر كما قلت يتعمد وصف الاشياء وصفا عاما يتركها بغير تحديد ، أى أنه « يبعدها » ويجردها من « شيئيتها » بقدر الامكان . ولكنه يميل الى الدقة والتحديد كلما تكلم عن الحركة أو مجموعة الحركات التى تنعكس أيضا على الشيء نفسه وتحول خطوطه الساكنة الى وثبة : وبعد أن يتم له تجريد هـذا الشيء من شيئيته ، نجـده فى المقطوعة الثـالثة يسميه « زهرية و فازة نقيـة » . ها هى ذى الزهرية تبرز من خلف نقـاب الحركة . ولكنها تبرز للحظات . فنحن لا نستطيع أن نكون لأنفسنا صورة عيانية عن هذه الزهرية . أضف الى هذا أن وصفها فى بداية المقطوعـة الثالثة بأنها نقية أو خالصة Pur وصف يتصل بشكلها قبل كل شيء ، كما يبعد كل تصور مادى يمكن أن يختلط به ويجعل من المتعـذر تكوين صورة محسوسة لها .

لغة القصيدة تقترب اذن من الشيء ولكنها لا تثبته ولا تتمسك به . انها تبدو كأنما تعبث به أو تلعب معه . والحق أن هذا ليس أمرا غريبا على مالارميه الذى كان يحلو له الحـديث عن ألاعيب الفن وحيله . وهو يقصد بهذا فيما يقصد أن هناك أبياتا من الشعر تنشأ عن تركيبات غامضة أشبه ما تكون بالألعاب اللغوية . فاذا استطاع القارىء أن يكتشف الحيلة الكامنة لم يضر ذلك بالبيت ، لأن هذا الشعر فى صميمه لعب كبير بطاقات اللغة وامكانياتها . ونضرب مثالا ببيت يرد فىقصيدته عن قبر ادجار ألان بو (ص٧٠ من الطبعة الكاملة) : « صخرة هادئة ، انحدرت من كوكب شؤم مظلم » (*) . والبيت يتحدث عن بو وقبره كما يتحدث عن الشعر فى وقت واحد . وقد كان الأقرب الى الشاعر أن يقول « كوكب مظلم » خاصة وأنه فى بعض كتاباته النثرية يصف الشاعر الامريكى بهذا الوصف . ولكن البيت يتجنب كلمة astre (كوكب) عن عمد ويضع كلمة أخرى عكسها (désastre) قد تدل على الكارثة كما تدل على كوكب الشؤم فيصل بهذا الى تعبير غنى عن الشعر بوجه عام . فالكلمة الأولى قد أوحت بالثانية . ولولا أن الشاعر يتأمل فى عملية الخلق ، ولا يخلق فحسب ، ولولا أنه يفحص ألفاظه كما يفحص الصائغ جواهره فى كفه ، لما كانت مثل هـذه الالعاب . انه يلعب لعبته السحرية باللغة ، وما أشبهه « بالحاوى » الذى يتلو تعاويذه فتتحرك الألفاظ كما يشاء ! .

والحق أن هذه « الالاعيب والحيل » تنطوى على معنى عميق طالما حاول مالارميه أن يخفيه بابتسامته الساخرة . فهى تتفق تمام الاتفاق مع نهجه

(*) Calme bloc « ici-bas chu d'un désastre obscur ».

الشعرى بأكمله ، وتتلاءم مع طريقته فى التجربة مع كل غريب ، (كأنما يريد أن يوقظ الارواح النائمة فى اللغة !) • ولم يكن من الممكن أن يقيم الشاعر تجاربه على الطاقات الكامنة فى اللغة لو لم ينزع بأسلوبه الى البعد عن تحديد الأشـياء تحديدا ماديا وموضوعيا ، بل الى البعد عن التصور العادى لشيئية الاشياء • ومن طريف ما يذكر فى هذا الباب أن الرسام الشهير « ديجا » ــ وكان يقول الشعر أيضا ! ــ شكى مرة أمام مالارميه من أن الأفكار تتزاحم عليه وتفسد قصائده • فما كان من الشاعر أو «المعلم» كما كان يسميه أصدقاؤه ومريدوه ــ الا أن قال : « الاشعار لا تصنع بالأفكار ولكن بالألفاظ » • ويضيف بول فاليرى الذى يروى هذه النادرة فى كتابه عن ديجا : « هنا يكمن السر كله »

كان مالارميه ــ مثله فى هذا مثل أغلب الشعراء المعاصرين ــ على اقتناع تام بأن الكلمات تنطوى على طاقات وامكانات تستطيع أن تحقق ما تعجز عنه الأفكار • ولا شك أن هذا الايمان بسحر الكلمة وقدرتها على التأثير والايحاء شىء قديم فى حياة الانسان قدم السحر والعرافة والكهانة • ولاشك أن مالارميه وتابعيه يبعثون ما يمكن أن نسميه « بعقيدة اللفظ » التى ظلت حية فى فلسفة العصور الوسطى وأدبها • والفرق الوحيد بين القـــدماء والمحدثين هو أن هؤلاء لا يريدون باطلاق المعنى من اللفظ واستخراجه من قيمه الصوتية أن يؤكدوا حقيقة دينية أو يثبتوا نظاما موجودا (فالمعروف أن عقيدة الخلق المسيحية كانت تنعكس فى معانى الالفاظ) • ان أقصى ما يريده المحدثون هو المغامرة فى آفاق المجهول •

ولكن لنرجع الى قصيدتنا •• سنسأل أنفسنا بعد قراءة المقطوعة الاولى : ما الذى يبرز وما الذى ينقطع ؟ البيت الرابع يقول انها « الرقبـة المجهولة » • لعلها هى رقبة الزهرية ؟ ولكنها قد تكون كذلك شـــيئا آخر • قد تكون شيئا لا يتصف بهذا التحديد • ماذا يكون اذن ؟ هنا نجد أنفسنا مرة أخرى وجها لوجه مع الحيل والالاعيب اللغوية ! وقبل أن نجيب على سؤالنا نتذكر عبارة قالها مالارميه فى خطاب مبكر له تعليقا على احدى قصائده : « المعنى ــ ان كان للقصيدة معنى على الاطلاق ــ تهيب بـــه الانعكاسات الداخلية للكلمات نفسها » • أى أن الكلمة تمد معناها على سواها من الكلمات التى تجمعها بها صلة موضوعية • ومثل هذه الكلمة فى قصيدتنا هى « تزهر » أو « تزين بالازهار » **fleurir** • فهى توحى بمعنى الزهرة بجانب معانى أخرى وتعكسها على الرقبة ، التى تصبح رقبة زهرة أو بالتعبير المألوف عود زهرة • ربما يكون هذا التفسير صحيحا

خصوصا اذا عرفنا أن كلمة « زهرة » ترد فى البيت الاخير من القصيدة · ولكنه سيظل مجرد احتمال ، لأن الشاعر لا يريد أن يثبت للأشياء معنى محددا ·

ولكن الشاعر يريد فيما يبدو أن يثبت أمرا آخر · ويكفى أن نتأمل كلمات مثل « سريع الزوال ، مرة ، بغير مجهولة ، تتوقف أو تنقطع · انها جميعا تدل على صفات سلبية · وأقوى هذه الصفات السلبية هو أن الرقبة مجهـولة · واذن فعود الزهرة ـ ان كان هو حقا ما يقصده الشـاعر ـ لا وجود له · وتنتشر هذه الصفات السـالبة فى القصـيدة كلها بمثل ما لاحظناها فى القصيدتين السابقتين « قديسة » ، و « مروحة » ، وكأن الشاعر يصر عليها اصرارا · والقصيدة تتحدث بلسان كائن خرافى (هو السـلف Sylph الذى يرد ذكره فى كتابات المتصـوف العـالم بارا سيلزوس) · ونعرف عنه أن أبويه لم يجربا الحب (لاحظ أن القصيدة تعكس الترتيب الطبيعى فتقول لا حبيبها ولا أمى) · ومعنى هذا اذا كنا قد فهمنا مالارميه هو أن هـذا الكائن الخرافى لا وجـود له أيضـا · ان الزهرية تحتـوى على فراغ أجوف · انهـا قريبة من الموت ، ترفض أن تسمح باطلاق زفرة أو تنهيدة يمكن أن تحمل معها البشارة بميلاد «زهرة وسط الظلمات » · وليس من الصعب أن نتبين الآن أن الزهرة عند الشاعر رمز للكلمة الشاعرة (وقد كان هذا هو معناها فى كتب الخطابة القديمة (اذ يسـتخدمها شيشرون بهـذا المعنى « زهرة الحديث » فى كتابه عن الخطابة ٣ ، ٩٦) ومن ثم يضبح معنى الخاتمة التى تنتهى بها القصيدة أن الزهرية الفارغة التى تغشاها الخيبة والفشل من كل ناحية تأبى السماح بكلمة الخلاص التى لا تسـتطيع بدورها أن تقوم بدورها الا اذا قيلت فى الظلام ··

القصيدة تزخر اذن بالسلبيات · تنعكس هذه السلبيات فى البداية على الأشياء : فالزهرة لا وجود لها ، والكائن الاسطورى (السلف) غير موجود ، والزهرية خالية الا من الفراغ · ولكن الشاعر يريد ما هو أبعد من هذا · انه يريد أن يعبر عن مقولة السلب كما هية وحقيقة فى ذاتها تنتشر على الأشياء وتتجاوزها · ولابد أن «الكلمة» تحتمل مثل هذه الماهية المجردة غاية التجريد ، والا لما أمكن أن تنشأ مثل هذه القصيدة · فهى تقول كلمات ولا يمكن أن تقول غير الكلمات · ولكنها تحولها بحيث تصبح علامات على تلك الماهية أو المقولة المجردة · ومعنى هذا أيضا أن السلب أصبح حاضرا فى الكلمة لأنها استطاعت أن تقول شيئا لا حضور له فى

المادة والواقع • ولكن هذا الهدف لا يتحقق بصورة كاملة • فالكلمة لم تستطع أن تتوصل « لزهرة الخلاص » ، أى لم تحقق العدم أو بمعنى آخر لم تحقق المثالية الخالصة عن طريق اللغة • هذا الفشل فى التحقق اللغوى المطلق (للعدم أو للمثالية الخالصة) هو الذى صار كلمة ، أى صار هذه القصـيدة ـ وكأن خيبة الطموح الانطولوجى قد نجحت فى أن تصبح قصيدة ••

ربما خطر لنا من هذا كله أن شعر مالارميه غامض • والواقع أن العناء الذى نبذله فى فهمه أو تفسيره لا يمنع من القول بأنه فى صميمه شعر واضـح ، يبلغ أقصى درجات الوضوح والصـفاء • ان لغته أشبه ما تـكون بالسر المنغم ، الذى يحـاول أن يحمى الفـكرة الانطولوجيـة شر الذبول ••

ولكن هذا كلام يجىء قبل أوانه • فلنؤجله الى الفصول القادمة التى ستتناوله بالتفصيل ••

***

٣ ـ تطور الأسلوب :

يعتبر مالارميه أحـد الفنانين القلائل الذين لم يتعجلوا ، بل تركوا لأنفسهم الوقت الكافى على حد قول التعبير الدارج • ونظرة واحـدة الى تاريخ حياته كما كتبه فى رسالة قصيرة جميلة الى صديقه الشاعر فيرلين (الطبعة الكاملة ص ٦٦١ ـ ٦٦٥) تريناكم صبر واحتمل وقاوم ، وكم عكف السنوات الطوال على صياغة قصيدة واحدة من قصائده القصيرة ، عكوف الزاهد على صلاته أو النحات على تمثاله أو الصـائغ على جوهرته النفيسـة • نشـأ فى أسرة كان جل أفرادها من كبار موظفى الادارة والسجلات • ولكنه رفض هذا المصير الذى حدد له منذ الطفولة ، وصمم على أن يستخدم قلمه فى شىء آخر غير الملفات والسجلات • وصبر ، كما يقول ، صبر الكيماوى القديم الذى يضحى بالغرور والطمأنينة ، ويحرق أثاثه وأعمدة سقفه لكى يغذى نار الفرن الذى تختمر فيه تجربته الكبيرة • كان ينشر هنـا وهناك مقطوعات نثرية وقصـائد متفرقة وترجمات عن الانجليزية ودراسات مختلفة (مثل كتابه عن الكلمات الانجليزية أو كتابه عن الآلهة القديمة) • ولـكنه ظل طوال حياته يحلم بعمل كبير ، بكتاب واحـد يصمم بناءه ويفـكر فيه على مدى العمر ويكون على حد قوله هو التفسـير « الأورفى » للأرض ، فيحقق به الواجب الوحيـد المطلوب من

الشاعر « واللعبة الادبية الحقيقية » . ولقد عانى الكثير من وظيفة كريهة الى نفسه (فقد كان معلما للغة الانجليزية باحدى المدارس الثانوية) وقاسى من الفقر الشديد فى فترات كثيرة من حياته ، والأرق الذى تسلط عليه سنوات طويلة . ولكنه ظل مخلصا لمهمته الكبرى ، يأخذ نفسه فى سبيلها بنظام فكرى شـــاق أشــبه ما يكون بصرامة المصــلحين ، أو مجاهدات المتصــوفين . كان يقضى فى تأليف القصيدة الواحدة فى بعض الأحيان عشرين أو ثلاثين سنة . ولم يكن يضــيق بذلك لأن الهدف الأكبر كان يرتسم دائما أمامه . ومع أنه كان يعلم أن ذلك الكتاب الفريد يحتاج الى أكثر من حياة ، فقد ظل مقتنعا منذ البداية بأنه يمسك خيوطه الأساسية فى يديه . لذلك لم يكف أبدا عن المحاولة . لقــد أراد لهذا الـكتاب أن يكون مثل « زهور الشر » فى تصميمه وتنسيقه ومعماريته . وشاء القدر ألا يتم هذا المشروع الهائل . ولكن ما بقى من قصائده المتفرقة يدل على أجزاء متقنة الصنع من بناء محكم يقوم على أساس متين . ولا يصدق هذا الكلام على قصائده المتناثرة ـ كالدرر واللآلىء التى لم يتسن لها أن توضع فى تاج رائع ـ بل يصــــدق كذلك على مقطوعاته النثرية وترجماته عن الانجليزية ـ ومن أهمها ترجمة أشعار ادجاربو والأقاصيص الهندية التى أعاد كتابتها ، وكلها تنبع من نفس المنبع الخصب الذى خرجت منه أعماله الشعرية الباقية ، كما تعد من الروائع التى لم تحظ بعد بنصيبها الكافى من التقدير ..

واذا كان مالارميه يتميز فى كتاباته المتنوعة بالتدفق والغنى والخصوبة فقد كان يميل فى أشعاره الى التركيز الشديد والحرص البالغ . ونستطيع أن نتأكد من هذا اذا تتبعنا قصائده فى صيغها المختلفة على مدى السنين . كان يطيل النظر فى القصيدة فيحذف منها كل صوت مرتفع وينقيهـــا من كل نغمة خطابية . ان « الكليشيهات » والتعبيرات التقليديـــة تتخلى عن مكانها لكلمات وتعبيرات نادرة . والجمل الطويلة تتحول الى جمل ذرية ـ ان صح هذا التعبير ـ بحيث توشك كل كلمة أن تستقل بنفسها وتشـــع باشعاع ذاتى من داخلها .

والشىء الذى كان يذكر فى الصياغة الاولى فى بداية القصيدة يؤجل الى موضع تال لكى يحرر هذه البداية أو يتيح لها الانطلاق بعيدا عن ذلك الشىء . واذا فتشنا عن الشىء الذى ظهر فى صورته البسيطة المألوفة الكاملة فى الصياغة الاولى وجدناه فى الصياغة الاخيرة ممزقا الى تفاصيل وأجـزاء منعزلة متعددة المعانى . ان الموضوعات التى يطرقها الشاعر تقل فى العدد

وعالم الاشياء يتخفف من ثقله ويزداد شفافية ، والمضمون يميل باستمرار الى الغموض والشذوذ · وبينما كانت الابيات فى صيغتها الاولى تحكى حكاية أو تصف شيئا أو تنقل احساسا ، أو توجه الانظار الى مضمون محدد ، اذا بها فى الصياغة الاخيرة لا تهتم الا بنفسها ، ولا تلفت الانتباه الا الى وجودها اللغوى ·

واذا بحثنا عن شبيه لهذه التعويلات والتنقيحات المستمرة وجدناه لدى بعض الرسامين المشهورين · فالمعروف عن الفنان الاسبانى جريكو أنه رسم لوحة « الطرد من المعبد » ثلاث مرات · وبينما كان الرسمان الأولان قريبين من الطبيعة ، وجدناه فى الرسم الثالث يخضع لأسلوب يميل فى تصوير الأشكال والاشياء الى الاستطالة والشحوب والوعورة بحيث يبعد العين عن الموضوع ليجذبها الى الاسلوب · والفنان الشهير بيكاسو فى رسومه الثمانية (الليتوغرافات) للثيران يبدأ بتصوير الطبيعة لينتقل الى الاسلوب التشريحى والتكعيبى وينتهى بأشكال تمثل خطوطا بحتة مجردة عن الأجسام·والرسام هنا مثله مثل الشاعر · كلاهما يبتعد عن الشىء ليتجه للأسلوب ·

٤ ــ طرح النزعة البشرية :

لا يعنى هذا العنوان القصير أن الشاعر الحديث قد تنكر للبشرية أو أصبح غير انسانى · ولكنه يعنى فى المقام الاول أن الشاعر الحديث قد أخذ يبتعد عن شعر التجربة والاعتراف والعاطفة ، ويتجه الى الاهتمام بالشكل والاسلوب والتجريب المستمر مع اللغة · سار الشعر الحديث خطوات واسعة باعدت بينه وبين الحياة الطبيعية والنزعات البشرية · وتمت الخطوة الحاسمة على هذا الطريق على يدى رامبو ومالارميه اللذين أدارا ظهريهما الى الأبد لنموذج من شعر العاطفة والتجربة كان لا يزال حيا على عهدهما فى أغنيات فيرلين العذبة · ونخطىء لو تصورنا أن الشاعرين قد أبدعا شيئا جديدا لم تكن له بذور عريقة ·

فالواقع أن النماذج الكبرى من الشعر القديم ، من أشعار التروبادور الى ما قبل الرومانتيكية ، كانت فى أغلبها تهتم بالاسلوب وتجنح الى تعميم التجربة ، لم تكن تعبر عن العواطف والتجارب الخاصة الا فى حالات نادرة غير أن مؤرخى الادب الذين أصابتهم عدوى الرومانتيكية قد أساءوا فهمه · ولو أعدنا النظر فى هذا الشعر القديم وخلصناه من آفات النقد التقليدى

لوجدنا فيه ــ عند مختلف الامم وفى مختلف اللغات ــ بعض الخصائص التى نلاحظها اليوم فى بناء الشعر الحديث ٠

مهما يكن من شيء فان هذا الدفاع السريع عن الشعر القديم لا ينفى انه فى جملته يدور فى الافق الانسانى المألوف ٠ أما الشعر الحديث فهو لا يستبعد الذات الخاصة فحسب ، بل يحاول أن يتلافى كل الصفات والنزعات البشرية العادية ٠ وأقرب مثل يفسر هذا الكلام نجده فى قصائد مالارميه الثلاث التى انتهينا من شرحها ٠ فما من واحدة منها يمكن أن تفسر تفسيرا « بيوجرافيا » أى من خلال شخصية الشاعر وظروف حياته ٠ واذا كان هناك عدد من النقاد ومؤرخى الادب لا يزالون يحاولون هذا مع مالارميه أو غيره فتلك آفة رومانسية ينبغى كما قلت أن نتخلص منها بكل وسيلة ممكنة ، فلم تخلق القصائد العظيمة أبدا لاثارة حب الاستطلاع لدى القراء أو تملق عواطفهم ، أو استدرار دموعهم على الشعراء «المعذبين المساكين» ٠

نعود الى ما قدمناه عن قصائد مالارميه فنقول انه ما من قصيدة واحدة منها يمكن أن نفسرها على أنها تعبير عن فرحة أو حزن من تلك الافراح والأحزان التى نفهمها جميعا لأننا نحسها جميعا ٠ وليس معنى هذا أن مالارميه اله أو جماد ٠ بل معناه أن شعره ينبثق من منبع أو مركز باطنى يصعب أن نجد له اسما ٠ قد نستطيع أن نسميه النفس ، ولكن بشرط أن لا نفهم من ذلك مجموعة من العواطف والانفعالات المختلفة المتضاربة ، بل نوعا من الوجدان الشامل الذى ينطوى على طاقات عاقلة وأخرى سابقة للعقل ، ويضم مشاعر حالمة وتجريدات صلبة صارمة ، بحيث تظهر وحدة هذا المزيج كله فى اهتزازات اللغة الشاعرة ٠ لقد سار مالارميه على الطريق الذى أشار اليه « نوفاليس » و « ادجاربو » فوصل فيه الى أقصى مداه ٠ وهو كما عرفنا من قبل طريق الذات الشاعرة التى تصل الى حالة الحياد غير الشخصى أو التى ترتفع فوق الأشخاص ٠

ولقد أشار مالارميه بنفسه الى هذا الطريق ٠ فهو يقول فى معرض حديثه عن صديقه الشاعر تيودور دى بانفيل (١٨٢٣ ــ ١٨٩١) ان الشعر شيء يختلف كل الاختلاف عن الحماس أو البحران العاطفى ٠ انه فى رأيه تناول للكلمات على مقتضى وزن وايقاع مطلق ، بحيث تصبح « صوتا يخفى وراءه الشاعر والقارىء معا » ٠٠ (ص ٣٣٣ من طبعة البلياد) ٠ هذه الكلمة تعبر عن قضية أساسية من قضايا الشعر المطلق الذى يبدو وكأن أنغامه لم تعد فى حاجة لأن تخرج من فم بشرى أو تتجه الى أذن بشرية ٠

يقول مالارميه فى موضع آخر (ص ٣٨٦) ان روح الشاعر « مركز ذبذبة لانتظار غير محدد » • وهو وصف يستبعد كل ما يتصل بالنفس من صفات وأسماء • ويقول أيضا فى عبارات أبسط : « ان مهمة الأدب — وهو فى هذا يتفق مع الجوع — استبعاد السيد كذا الذى يكتبه » • (ص ٦٥٧) أى لا يصح أن نسأل ماذا يفعل كل يوم مع أهله • كما أن الابداع أو قول الشعر فى رأيه هو ان نفنى يوما من أيام العمر أو ان نموت قليلا » (ص ٤١٠) وهو كذلك « ان نهب أنفسنا لواجب فريد يختلف كل الاختلاف عن كل شىء ينزع للحياة » • (ص ٥٥١) • ليس للفن أية صلة بالأمور العملية وليس للعمل الفنى أى شأن بالمطامع والمصالح لأنه عمل خالص يكفى نفسه بنفسه • (ص ٤١٣) والذين يجرونه الى الشارع ويجعلونه موضوعا للحديث على الشاى ، ويكرهونه على دخول البيوت ، هم الذين يهينونه أبلغ اهانة (ص ٥٦٩) ان الفن آلهة رقيقة الطبع ، تعيش منزوية فى الخفاء ، وتكره الظهور وتقدم الصفوف ، ولا تطمع أبدا فى اصلاح الغير • وهى تحيا عاكفة على نفسها ، مشــــغولة بشخصها ، باحثة عن الجمال فى كل الظروف والاوقات ، عازفة عن شهوة تعليم الناس أو اصلاحهم أو تغيير بيئتهم (هكذا عاش رهبان الفن مشغولين بفنهم وحده ، مثل رمبرانت وفيلاسكويز وبول فيرونيز وغيرهم) • كل هؤلاء لم يكونوا مصلحين ،ولم يشغلوا أنفسهم الا بانتاجهم ،والكشف عن قوانين فنهم ، ورؤية الجمال الحق الذى كان مصدر يقينهم وانتصارهم لذلك لم يخلطوا الشعر بالعاطفة ، ولا الجمال بالفضيلة ، ولا الفن بالمنفعة فاذا صاح أحد من نقادنا المتحمسين : والفن والحياة ؟ والفن والجماهير ؟ قال له مالارميه — على لسان الفنان الامريكى وستلر whistler (*) ان الجماهير زائلة من على وجه الارض والفن وحده باق • أما الفنان فهو الذى كلفته الآلهة بأن يتم عملها ، ولا تزال تنظر اليه فى دهشـــــة لأنه خلق فينوس أكمل من حواء • والفنان غريب فى المجتمع — الذى ينظر اليه نظرته الى العاطل • وليس أمام الفنان فى مثل هذا المجتمع الا أن يقضى حياته الوحيدة فى شىء واحد : هو نحت قبره • وأن يبذل جهده فى شىء واحد : أن يكون هذا القبر جميلا • لأن الفن نوع من الموت كل يوم فى الحياة • (راجع من ص ٥٦٩ — ٥٨٣) •

(*) جيمز ماكنيل وستلر (١٨٣٤ — ١٩٠٣) رسام أمريكى ، عاش متنقلا بين لندن وباريس ، وكان صديقا حميما لمالارميه الذى ترجم محاضرته «العاشرة مساء» التى القاها فى لندن فى فبراير ١٨٨٥ فى الساعة العاشرة مساء ورآها تعبر بصدق عن آرائه •

كان من رأى مالارميه ان الفن قد بدأ منذ الابد وأنه سيستمر الى الأبد · وعلى الفنان أن يعيد صوته الناعم الكامل الى الحياة فى كل عمل من أعمـاله · وقد كان مالارميه نفســه فيما يرويه عنه معاصروه انسانا مهذبا بالغ الرقة ، شديد التعاطف مع الغير ، ناعم الصوت فى أحاديثه وفى أشعاره · سأله يوما أحد زواره هذا السؤال الساذج : ألا تبكى أبدا فى أشعارك ؟ فأجابه على الفور : « ولا أتمخط فيها » !

لقد انتقل الصوت الخفيض الناعم الى شعره ، ولكن لم تصحبــه العاطفية والشفقة وكل ما تحمله النزعات البشرية ·

ويبدو أن نزعة مالارميه الى التخلص من العواطف البشرية واتجاهه الى التجرد الخالص فى التعبير قد ظهرت فى بواكير أشعاره · فهى ظاهرة فى القطعة النثرية العجيبة التى خطط لها ســـنة ١٨٦٩ (وتســـمى اجيتــور Igitur ومعناها باللاتينية بالتالى أو ولهـــذا السبب) وحاول فى أسلوب مركز كالنقط أو الرموز الرياضية أن يرسم صـــورة انسان يريد يائسا أن يحقق فعلا عقليا صرفا هو الاندماج فى العـــدم المطلق ·

وهى كذلك ظاهرة فى الحوار (من فصلين صغيرين يعد أولهمـــا مجرد تمهيد ثانوى للحوار) الذى سماه « هيروديادة » وظل يعمل فيه من سنة ١٨٦٤ حتى أواخر حياته · وقد كتبه عن سالومى جديدة تحاول أن تحقق جهدا عقليا يفوق القدرة البشرية ، وهو أن تصبح كيانا أو ماهية عقلية خالصة ، بعد أن استبد بهـا الخوف من جســدها الجميل والرعب من الغرائز والعطر والنجوم · انهــا ترفض الطبيعــة ، وتموت عذراء ، وتغوص فى « ليل أبيض من الجليد والثلج المخيف » ، فى حالة عقليــة أو روحية تقتل كل حياة · ويظل عذاب سالومى الوحيد أنها لا تستطيع أن تسير فى هذا « القتل » الى أبعد مداه : « ثم اننى لا أريد شـــيئا يمت بصلة للبشر » · هذا البيت الذى تقوله سالومى يمكن أن نضــعه عنوانا لشعر مالارميه كله · ان من مظاهر التجرد من النزعة البشرية عنده أنه يبتعد بنفسه عن الحياة العضوية والنباتية كما فعل من قبله بودلير · وكل من يقرأ شعره المتأخر يلاحظ أنه يكاد يخلو خلوا تاما من الكائنات الحية ، ويكاد يقتصر على الأشياء الصناعية أو المصنوعة كقطع الاثاث وما أشبه · صحيح أنه يذكر الأزهار هنا أو هناك (ويمكن أن تراجع السوناتة الأخيرة التى تكلمنا عنها) ولكنها لم تعد زهورا طبيعية حية ، بل مجرد رموز غير طبيعية للكلمة الشاعرة ·

٥ ـ الحب والموت :

عرف مالارميه الحب كما عرفه كل من كتب الشعر الغنائى. غير أن الحب عنده لم يكن سوى مناسبة للتعبير عن أفعال عقلية ، يستوى فى ذلك مع الزهرية الفارغة أو الكأس أو الكمان أو الستارة . بل ان قصيدة تشبه من نواحى كثيرة قصائد الغزل التقليدية مثل السوناتة البديعة : « آه يا عزيزة من بعيدة وقريبة وبيضاء » التى يرجع تأليفها الى سنة ١٨٩٥ تبتعد بلغتها العسيرة عن عاطفة الحب المألوفة ، وتفصح بتجربتها الرهيفة عن القبلة الصامتة التى تقول أكثر مما تقوله الكلمة عن تجربة أساسية فى شعر مالارميه وعالمه ، ألا وهى أن الكلمة لا تدرك عجزها ولا تتبين مصيرها وغايتها فى أن تصبح كلمة (لوجوس ، معنى) الا على حدود الصمت .

ويتضح هذا على أكمل وجه فى قصيدة كتبها مالارميه سنة ١٨٨٧ ونرى فيها كيف يحلق الموقف العقلى فوق الحب بحيث يضمه ويطويه .

والقصيدة من نوع السوناتة أيضا (وقد كتبت على طريقة الانجليز فى السوناتة ، ثلاث رباعيات وثنائية) وتبدأ بهذا البيت (ص ٥٣) :

الشعر رفيف لهب الى الغرب القصى
للرغبات التى (تريد) أن تنشره كله
يميل (قد أقول ان تاجا يموت)
نحو الجبهة المتوجة ، مسكنه القديم .

فالشعر رمزه شعلة اللهب ، وهو يغادر جبهة الحبيب (الشرق)، تحركه أيدى الرغبات ، ليتجه الى المحبوب (الغرب) . والقصيدة تحلق فى أفق مرتفع بعيد ، وكأنها نسيت وظيفة اللغة فى الافادة والافهام !

ونلاحظ أن « الأنا » فى البيت الثالث تظهر بصورة عابرة وفى موضع لا أهمية له . ثم لا نجد اشارة الى « أنت » . وكل ما نجده ذلك الشعر الذى ينتشر فوق الجبهة . ولا يلبث هذا الشعر أن يتحول الى شعلة من اللهب تصدر عنها سلسلة من صور الاحتراق والاشتعال . ويقف الحدث الحسى فى القصيدة عند هذا الحد . ولكننا نلمح وراءه حدثا آخر أهم ، أو لعله هو الحدث الحقيقى المقصود . انه الأمل فى مثالية سامية ، والفشل ، والقناعة المرتابة بالواقع المحدود . ان اللعب بالصور والاستعارات ينقى الشىء المادى ، وهو هنا الشعر ، من ماديته ، والرؤية

الباطنة المتأملة تنقى عاطفة الحب وتجردها · والنتيجة شيء غريب غير مألوف · غريب فى بناء الجملة ، غير مألوف فى الصور والاستعارات·

فالاستعارات فى هذه السوناتة لايمكن أن تفهم على ضوء الاستعارة التقليدية التى تقوم على صلة واقعية أو منطقية تجمع بين التشبيه والمشبه . بل ينبغى أن تفهم من شعر مالارميه فى مجموعه ، بحيث تصبح رموزا بعيدة الدلالة على موقفه الانطولوجى من الحيـــاة والفن والوجود · ان هذه الاستعارات تتحرر من سببها المادى وتستقل بنفسها وتفتحم مجالات وآفاق بعيدة كل البعد عن شعر المحبوبة · والحدث الظاهر الذى تتناوله القصيدة (وهو خصلات شعر الحبيب التى تسقط على جبينها) تخفى وراءها حدثا آخر مجردا ومشحونا بالتوتر ، لايمت للانسان عامة بأية صلة · ومن الصعب أن نحلل القصيدة تحليلا كاملا، لأن الشاعر نفسه يتعمد هذا التداخل والتعقيد ، ويتعمد أيضا أن توحى بمعانى عديدة بحيث يصبح من المتعذر أن نعود بها الى المجال البشرى الطبيعى ·

ونستطيع الوصول الى نتائج مشابهة لو قارنا بين قصيدتى فيكتور هيجو ومالارميه فى رثاء صديقهما الشاعر تيوفيل جوتييه · فقصيدة هيجو (قبر ت· جوتييه ١٨٧٢) تعبر عن حزن الشاعر على صديقه الذى مات وان كان لايزال قريبا منه كانسان ، تحيطه هالة من ذكريات الشاعر عن الصداقة التى كانت تجمعهما ، فى أبيات ذات نغمة خطابية مؤثرة، وصور مثالية عن العالم الآخر ··

أما قصيدة مالارميه (نخب جنائزى لتيوفيل جوتييه) فهى تضع الميت فى بعد شاسع لا سبيل للوصول اليه ، وتؤكد أنه قد اختفى وانطفأ « كانسان » ــ لأن الروح تموت مع الموت ــ بينما تبقى روحه فى أعماله الأدبية التى تبلغ الآن حقيقتها « اللاشخصية » المأمولة بعد أن غاب صاحبهـــا · فهى اذن تقوم بعملية التجريد من البشرية من ناحيتين · والغريب أن القصيدتين قد كتبتا فى وقت واحد ، والشاعران متأثران ولا شك بالمدرسة الرومانتيكية · والفارق بينهما هو أن أولهما كان أحد مؤسسيها وقد وصل بها الى القمة فى شيخوخته · أما الآخر فهو وريثها الذى استطاع أن يتخلى عن ارثه · ولذلك فمن العسير أن نقيم جسرا يصل بين انتاجهما الذى كتباه فى وقت واحد ·

٦ ـ مأساة الشاعر :

ويجرنا هذا الى نظرة مالارميه لمأساة الشعر والشعراء كما عالجها فى عدد من قصائده التى نعى فيها أصدقاءه وفى غيرها من شعره ٠٠

وقد لا نجد قصيدة تصور مأساة الشعر والشاعر أروع من القصيدة التى كتبها سنة ١٨٨٥ بعنوان : « اليوم البكر الحى الجميل » ـ ولنحاول أن نقرأها أولا ، على الرغم من استحالة ترجمتها ترجمة تفى بنقاء لغتها وتشابك عباراتها وتميز قوافيها (وقد اهتديت فيها بترجمة الأستاذ شفيق مقار فى كتابه شىء من الشعر ، ص ١٣١) :

اليوم البكر ، الحى ، الجميل
أتراه سيفتت لنا بضربة جناح مخمور
هذه البحيرة الجامدة المنسية التى تغشاها تحت الصقيع
الثلاجة الشفافة للأسراب التى لم تهرب !

طائر بجع من الزمن الخالى يتذكر أنه رائع
ولكن بلا أمل يحاول الخلاص
لأنه لم يغن للأرض التى (تصلح) للحياة
عندما تألق الملل من الشتاء الجديب ٠

كل رقبته ستنفض هذا الاحتضار الأبيض
الذى ينزله القضاء على الطائر الذى ينكره ،
ولكنه (لن ينفض) رعب الأرض التى أخذ منها الريش ٠

شبح يلزمه ألقه الصافى بهذا المكان ،
يتجمد فى حلم بارد من الاحتقار
يتدثر به طائر البجع فى منفاه العقيم ٠

❊ ❊ ❊

القصيدة كما نرى تقدم رمزا واضحا للشاعر فى صورة طائر البجع أسير الثلج والصقيع ـ وفى ثلاث عبارات أو قضايا تؤلف بين قدر الشاعر والطائر فى نسيج واحد محكم ٠ ونخطىء لو فهمنا من هذا ما فهمه بودلير من هذا الرمز فى قصيدته عن البجع أو فى قصيدة أخرى عن طائر القطرس (الألباتروس) أراد أن يصور فيهما العبقرى الذى يعيش وحيدا فى بيئة لا تفهمه كأنه يعيش فى المنفى ٠٠

فقصيدة مالارميه تعبر عن مأساة شاعر لم يحقق ــ فى الماضى ــ رسالته الشعرية ، بحيث تبدو « الآن » هدفا بعيدا عصيا ، بل لعلها أن تكون مثالا يستحيل تحقيقه على بنى الانسان ٠

وتشير ضربة الجناح المخمور ، والاسراب التى لم تهرب الى الخيال كما تشير الى تحليق الطائر الكبير ٠٠ أما الأرض التى تصلح لأن يعيش فيها الطائر فلا يتحتم أن تكون احدى بلاد الجنوب بل هى أرض الجبال أو عالم الخلق الشعرى ٠٠

والطائر يتذكر روعته الماضية ، أى طبيعته الحقة التى كان عليها٠ لقد اقترف الخطأ الذى يدفع الآن ثمنه الغالى ؛ لم يغن الأغنية الحقيقية للبلد الوحيد الذى يمكن أن يحيا فيه ، وليست أغنيته غير الهمسات الموسيقية التى تخرج من خفق جناحيه ٠ أما انكاره للفضاء فهو تأكيد جديد لطبيعته الحقة ــ لأن طبيعة الطائر الحقة فى الغاء المكان بقوة الطيران ــ وتأكيد لقدرة الخيال الشعرى على بلوغ البعيد واستحضـــار الغائب والمفقود ٠٠

وتبرز أهمية البعد الزمنى فى القصيدة الى جانب البعد المكانى ٠ فالبيت الثانى يسأل ان كان فى استطاعة « اليوم » أو « الآن » أن يخلص الطائر (الشاعر) بفعل ارادى يفوق طاقة البشر ٠ ولكن سرعان ما تجيب القصـــيدة على هذا التساؤل أو هذا الافتراض ٠ فالشاعر يحيا الآن فى الحاضر ٠ وهو يتذكر الماضى أو يتذكر طبيعته الأصيلة ونفسه المثالية التى فشل من قبل فى تحقيقها عندما عجز عن الغناء أو فرط فيه ٠ ولذلك تنتقل الى المستقبل المباشر (رقبته ستنفض ٠٠) الذى سيفشل كذلك فى أن يحرره تحررا كاملا ٠ وأخيرا ننتقل الى حالة من الديمومة ــ الحياة فى الموت أو الموت فى الحياة ــ أى الابدية والصمت الجامد المطلق ٠ فلم يبق للطائر الا أن يتحول الى شبح من نفسه ــ شبح ابيض يعيش فى صمت أبيض بارد ، ويحملق فى الكوكب الذى يستعير منه اسمه ــ (فقد كان فيما تقول الاسطورة اليونانية بطلا أو نصف اله ثم أحاله أبوللو الى نجم منفى على حدود الفضاء) ــ هو اذن جهد عقيم هذا الذى يبذله الطائر لتخليص نفسه ، لأن النجم لا يرسل الا نقطة باهتة من الضوء ، ولن يبقى للشاعر الا الوعى الصامت الذى يشبه شعاعا خافتا ينفذ فى تابوت ٠ أى لن يبقى له الا الاحساس بهدفه البعيد وقدره المستحيل ٠ وهكذا تنتهى القصيدة بالخروج من دائرة الزمان وتصوير مشهد أخير يغطيه الثلج والجليد ٠ وهكذا يعكس طائر البجع صورة

الشاعر الذى خان رسالته الشعرية أو فشل فى تحقيقها ، ولم يبق أمامهما الا أن يتدثرا بالثلج ويتطلعا الى سماء المثال المستحيل ·

على أن هذه النغمة اليائسة لا تلازم مالارميه ، بل تختفى فى بعض قصائده التى ينعى فيها رفاقه الشعراء ، مثل قصيدتيه الرائعتين عن « قبر ادجاربو » و « نخب جنائزى لتيوفيل جوتييه » · ونكتفى هنا باشارة موجزة الى قصيدته الأولى التى كتبها فى ربيع سنة ١٨٧٦ ونشرت فى نفس السنة (كما ترجمها الشاعر بنفسه بعد ذلك الى الانجليزية) فى الكتاب التذكارى الذى صدر فى مدينة بالتيمور بالولايات المتحدة الأمريكية بعد وفاة الشاعر الأمريكى العظيم :

كما ترده الأبدية أخيرا الى ذاته الحقه (١)
يثير(٢) الشاعر بسيف عار
عصره الذى أفزعه أن لم يعرف
أن الموت انتصر فى هذا الصوت الغريب !

لكنهم ، كرجفة خسيسة من الهيدرا(٣) حين استمعت قديما للملاك
وهو يضفى على كلمات القبيلة معانى أكثر نقاء
راحوا يذيعون بأعلى أصواتهم أن الشراب مسحور
بفيض دنس من مزيج أسود(٤)

من (شر) الأرض و (حقد) السحاب ، يا للشقاء !(٥) ،
ان لم ننحت من أفكارنا نقشا على الحجر
يزدان به ضريح بو الرائع المجيد ،

---

(١) استعنت هنا أيضا بترجمة الاستاذ شفيق مقار لمقطعين منها ، وان كنت قد غيرت فيها قليلا كما فعلت فى القصيدة السابقة ··

(٢) أى أن «بو» الحقيقى الخالد هو الذى سيبقى بعد الموت فى صورة بطل يحمل سيف الشعر ··

(٣) كناية عن معاصرى بو والشاعر يشبه الجمهور هنا بالأفعى الخرافية ذات السبع رءوس التى قتلها هرقل · أما الملاك أو الرسول فهو «بو» نفسه الذى يضفى على اللغة معانى أعمق وأنقى ، مثله فى ذلك مثل مالارميه ، الذى جعل ذلك مهمة الشعر ··

(٤) اشارة الى القصص التى تروى عن اسراف «بو» فى الشراب ·

(٥) أى سيظل الناس على عدائهم « لبو » ان لم ننقش صورته الحقيقية فى عقولنا وأرواحنا ··

أيتها الكتلة(الصخرية)الهادئة التى سقطت من كوكب مظلم(مشئوم)،
لعل هذا الجرانيت ان يوقف الى الأبد
أسراب التجديف السوداء التى ستنتشر فى المستقبل ٠

والقصيدة كلها تعبر عن مأساة « بو »(١) التى ترجع الى البيئة المعادية التى لم تتورع عن التشهير به والافتراء عليه ٠ ولكن هذا التشهير والافتراء قد لا يخلوان من قيمة ــ اذا عرفنا كيف ننقش القصة الحقيقية عن رسالة هذا الشاعر وكل شاعر غيره فى قلوبنا وعقولنا ٠ والمهم أن الموت قد كرس انتصار الشاعر وضمن له الخلود ــ لا لأنه أدى واجبه وارتفع بلغة (القبيلة) بل لأن فكرة الموت كانت دائما متسلطة على عقله ٠

***

٧ ــ الشعر كأسلوب للمقاومة والعمل واللعب :

التف حول مالارميه عدد كبير من المعجبين والمريدين الذين أحاطوه بشعائر الاعجاب والاجلال والاكبار التى تشبه الطقوس التى يقدمها المؤمنون للاله المعبود ٠ ولكن مالارميه كان يملك لحسن الحظ من التواضع والذوق ما يجعله يوقف هؤلاء المريدين عند حدهم كلما بالغوا فى احراق البخور أمامه ٠ ولعل عقيدته فى الفن والشعر هى التى دفعت الحواريين الى هذا التطرف ٠ كان يؤمن بأن الشعر لغة لا يمكن أن تقوم مقامها أو تغنى عنها لغة أخرى ، وأنه هو المجال الوحيد الذى يمكن أن يقضى فيه على كل ما يتصف به الواقع من ضيق ومهانة وعرضية ، ويخلق للانسان فى خضم السخف والتفاهة اليومية جزيرة التحرر والصفاء الروحى والعقلى ٠ انه يقول مثلا فى خواطره التى كتبها ونشرها فى سنة ١٨٩٥ تحت عنوان « تنويعات على لحن واحد » : « ان الآخرين ينظرون الى انتاجى نظرتهم الى السحب فى الغسق والى النجوم ، أى نظرتهم الى شىء عقيم » (ص ٣٥٨ من الطبعة الكاملة) أى أنه يريد أن يحقق لنفسه الحرية الكاملة ، والنقاء التام ، والتجريد الشامل ٠ وهو بهذا يتابع الاتجاه الذى بدأ فى الأدب والفن منذ أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، عندما راح الأدباء يحاربون طبقة التجار ورجال الأعمال ويقاومون النزعة الوضعية التى أخذت تجرد العالم من أسراره باسم العلم والتقدم ٠ ولا شك أن هذا الاتجاه كله صورة حديثة من صور

---

(١) يشبه بو بشهاب سقط من السماء ٠

السخط على العالم والواقع الضيق المحدود . ولا شك أن هذا السخط كان يظهر عند ذوى العقول المتفوقة والأرواح الكبيرة على اختلاف العصور والبلاد ..

ولعل أفضل تمهيد لشعر مالارميه أو على الأصح لفلسفته فى الشعر هو الرسالة التى كتبها فى سنة ١٨٦٥ الى أحد أصدقائه وقال فيها : « نعم . أعرف أننا لا نعدو أن نكون صورا عقيمة من المادة ، ولكننا أسمى منها لأننا اخترعنا (فكرة) الله والروح . بل اننا ياصديقى لنبلغ من السمو أننى أريد أن أظهر بمظهر المادة التى تعى الوجود ومع ذلك تلقى بنفسها بقوة فى هذا الحلم الذى تعلم أنه لا وجود له ، لكى تتغنى بالروح وبكل الانطباعات الالهية التى تراكمت فى نفوسنا منذ العصور الأولى ، والأكاذيب المجيدة أمام هذا العدم الذى يسمى بالحقيقة ! ذلك هو مشروع كتابى الشعرى ، وربما حمل هذا العنوان : مجد الكذب أو الكذب المجيد » .

بهذه العبارات يحدد مالارميه موقفه من التيار الوضعى فى عصره ومن بودلير نفسه تحديدا واضحا . فليس الواقع ولا وقائع الوجود المادى ولا كل جهد يبذل فى تصويرها الا عدما ، لا بل انه هو التفاهة بعينها . وليست الطبيعة كما تصور بودلير معبدا من الرموز الموجودة من قبل . وانما الحلم بأكاذيبه المجيدة أو ما يمكن أن نسميه الجمال أو الحقيقة العليا شىء يخلقه الشاعر خلقا . ومع تسليم مالارميه بأن الحلم لا يمكن أن يخرج عن كونه حلما وأن المثال أو الفكرة كما يسميها فى أكثر الأحيان لا يمكن أن يزيد عن كونه مثالا ، فقد ظل على اعتقاده بأن الكلمات تستطيع اذا أخذت بمعناها النقى الخالص أن تحقق تحولا هائلا أشبه بتحول المعادن الخسيسة الى ذهب على يد الكيميائيين القدماء . .

أضف الى هذا كله ما قاله فى محاضرة مشهورة ألقاها فى أكسفورد سنة ١٨٩٤ : « اننا نعلم أن ما هو موجود ليس موجودا على وجه اليقين » . فهو يلخص فى هذه العبارة ايمانه بأن الثروة الروحية التى يملكها الانسان وتتجسم فى قدرة الفنان أو الشاعر على الخلق هى كل شىء ولا شىء فى وقت واحد ..

ان المادية والعرضية التى يتصف بها الحاضر الذى يفلت فى كل لحظة من حياتنا لا قيمة لها اذا قيست بماض انقضى ومستقبل لم يتحقق بعد . غير أنه اذا كان للماضى والمستقبل كل هذا الدور فى حياتنا

العقلية فان الوعى نفسه يمكن أن يصبح عدما ، اللهم الا اذا استطعنا أن نتصل بتراثنا الحق بفعل ارادى هو فعل الشاعر . بهذا يصبح الخلق الشعرى تفسيرا « أورفيا » للأرض لأنه سيستطيع عندئذ أن يصور الطيور والأشجار والنجوم كما لو كانت خيالات يتحكم فيها كما يشاء ليخلق « النموذج الأبدى » أى النموذج الكامل المجرد من المادية والصدفة . ومع ذلك فمهما نجح الشاعر بنوع من الكيمياء الشعرية فى تنقية لغته وتعريتها من المادية والوصول بها الى الكمال المجرد فلن ينجح ابدا فى الغاء عنصر الصدفة أو « رمية النرد » التى يتعرض لها كل جهد بشرى ..

* * *

أراد مالارميه اذا أن يعبر عن كل ما يتصف بالثبات والضرورة . لذلك كان أبغض شيء الى نفسه وتفكيره هو التغير والصدفة والواقع العرضى . وكل من يقرأ نثره بامعان سيجد أنه يكثر من استخدام كلمة الصدفة Hasard للدلالة على الواقع العادى فى مقابل الضرورة التى لا يملكها الا العقل الذى يخضع لقانونه الخاص . ولعل هذا أن يفسر أيضا موقفه من الصحافة والصحفيين ! كان يكره الجدل والدخول فى المناقشات والمنازعات على صفحات الجرائد ، ويضيق أشد الضيق بالضجيج الذى نسميه اليوم بالأعلام . وكان يؤمن بقوة الصحافة وسلطانها ولكنه كان يؤمن كذلك بخطرها على الأدب والفن . وكان يعلن نفوره من المخبرين الصحفيين الذين تهيؤهم الجماهير لتصوير كل شيء فى صورة مبتذلة ، ويتناولون كل ما هو نبيل وفريد بالكتابة السطحية السريعة تلبية لمطالب الحاجة اليومية . ولذلك فان الكتاب فى رأيه هو العمل العقلى الخالص الذى يستطيع أن « يقهر الصدفة كلمة كلمة » (ص ٣٨٧) ، كما أن المفكر انسان له يدان بسيطتان (ص ٤١٢) والبساطة هنا معناها أن لا مهادنة فى الفكر ولا توسط . انها بساطة الفكر المجرد ، أو بساطة التجريد الذى يبتعد بنفسه عن عالم التجار والمنتفعين ، كما يبتعد أيضا عن عالم الغرائز والطبائع البشرية المألوفة . ان الحداثة تصل لديه الى أقصى مداها حين تطالب بسيطرة العقل الغريب عن الطبيعة ، أو الروح التى تجردها نفسها من « البشرية » وهنا أيضا نلمح جانبا من دكتاتورية الشعر الحديث التى وصفناها عند الكلام عن رامبو . بل لعل مالارميه أن يكون قد تطرف ـ على طريقته ـ فى هذه الدكتاتورية أكثر مما فعل رامبو ..

كيف السبيل الى تحقيق هذا المطلب الصعب الذى يبدو كأنه يفوق طاقة البشر بالعمل الصابر الدءوب ٠ هذا العمل يتلخص فى التجـريب مع الكلمة بحيث تدل على معانى متعددة ، وبحيث تكون هذه الدلالة علامة على توترات لا واقعية تمر بها النفس ٠ والصعوبة ـ ان جازت المفارقة ـ تكمن فى أن يكون تعدد المعانى هذا صائبا وموفقا ٠

لا أثر اذن للالهام الذى يصفه الشاعر بأنه ذاتية فاسدة ٠ انه يتحدث عن « معمله » ، عن « هندسـة العبـارات » ، ويعالج ابداعه الشعرى بمسئولية العالم المتخصص فى « الفعل العقلى الخالص » وفى « السحر اللغوى » ٠ والمشـكلة هى فى احالة هذا الفعل العقلى الخالص الى « غنـاء » ٠ ولكنه غنـاء يصدر عن « أستاذية باردة » ، تعمل تحت ظروف صعبة غير مألوفة ، ولذلك يقف منها الناس موقف العداء ويتهمها النقاد بالألغاز والغموض (ص ٥٣٥) ٠ ان بيت الشعر الذى ينبع من هذه العقلانية الباردة ومن هذا العمل الصابر الدقيق يؤلف من الكلمات العديدة « كلمة جديدة شاملة » ، تضمن « عزل اللغة » عن المصادفات العرضية ، بحيث تدل على الجوهر ، والحقيقة ، والماهية ، وبحيث يخيل للسـامع أن الكلمة التى يسمعها فى بيت الشـعر كلمة غريبـة عليه لم يسمعها أبدا من قبل ، وتذكره بأن الموضوع الذى تسـميه أو تصفه يسبح فى جو جديد عليه (ص ٣٦٨) ٠٠

ان اللغة الشعرية تنفصل أو تنعزل عن لغة الافادة أو تدور حول نفسها ٠ والشاعر الذى ينطق بهذه اللغة ينعزل بالضرورة أيضا ٠ انه فى نظر الناس « مسكين » أو « مريض » جدير بالرثاء ٠ بل قد يصفه البعض بالحمق والجنون والانحلال ، ويندد بخطره على أوروبا ! ولكنه لهذا السبب نفسه رجل يعرف كيف يتعامل مع «المواد شديدة الانفجار» التى يصطدم بها فى عمله مع اللغة (ص ٦٥١) ٠

كل هذه كما نرى خطوات على الطريق الذى أشـار اليه روسـو وديدرو ومن بعدهما ادجاربو وبودلير ٠ انه الطريق الذى يسـير عليه الشاعر أو العبقرى فيبتعد عن المجتمع أو يبتعد عنه المجتمع ٠ وقد كان مالارميه يملك من السخرية والتهكم ما جعله يصف الشـعر أحيانا بأوصاف تساوى الحكم عليه بالاعدام فى نظر القراء والنقـاد العاديين ٠ انه يقول عن الكتابة والأدب كله «ما الهدف من هذا كله ؟ انه اللعب» ٠ (ص ٦٤٧) أو يقول انه « بريق الكذب » ٠ وليس المقصود باللعب هو العبث ٠ وانما المقصود به هو التحرر من الهدف والغاية والمنفعة ، بل

الحرية المطلقة للروح الخلاق . أما المراد من بريق الكذب فهو أن كل ما ينتجه الأديب « لا واقع » ، وكل ما يصل اليه شيء مؤقت اذا قيس بصعوبة رسالته وخطورتها ..

* * *

٨ ـ العدم والشكل :

لم يقف عناء مالارميه عند هذا الحد . لقد بذل كل جهده لاحكام شـكل البيت ، وحافظ على قواعد الوزن ، وقوانين القافية ، وتقسـيم المقاطع . ولكننا حين نقرأ شعره نواجه بمفارقة غريبة ، اذ لا نلبث أن نكتشف أن دقة الشكل عنده تتعارض مع غموض المضمون وعدم تحدده . يقول مالارميه فى احدى رسائله التى كتبها سنة ١٨٨٥ : « كلما وسعنا من مضموناتنا ، وكلما « رققنا » أو « خففنا » منهـا ،. كلما كان علينا أن نربط بينها فى أبيات محددة المعالم ، ملموسة ، يتعذر نسيانها » . هذا التعارض الذى تشير اليه العبارة بين المضمون المخفف (من المادة بالطبع !) وبين الشكل المحكم المترابط هو فى الحقيقة تعارض بين الخطر ووسيلة النجاة ، وقد لاحظنا مثله فى كلامنا السـابق عن بودلير ..

ويكتب مالارميه عبارة أخرى فى احدى رسائله المبكرة سنة ١٨٦٦ يمكن أن نجد فيها اشارة الى الخلفية الانطولوجية التى يبنى عليهـا عالمه الشعرى والتى تتصل عنده كذلك بالشكل ووظيفته . والعبارة تقول : « وجدت الجمال بعد أن وجدت العـدم » . ومن حقنا بالطبع أن نفهم الجمال على أنه جمال الأشكال الموزونة الكاملة . فاذا أردنا أن نفهمه من الناحية الانطولوجية (التى ألمح اليها فى هذه العبارة وان لم يوضحها الا فى مرحلة متأخرة) أمكننا أن نقول ان مالارميه يربط فيها بين العدم (أو المطلق) وبين الكلمة (أو اللوجوس) . فالكلمة هى المكان الذى يولد فيه العدم ويدرك وجوده .

ونسـتطيع أن نتوسع فى هـذا الفهم قليلا اذا وضعناه فى اطار التراث الفـكرى الفرنسى ـ أو الرومانى بمعنى أوسع ـ الذى يعتبر الأشـكال الأدبية مظاهر للكلمة . فشـعر مالارميه الذى يلغى الواقع ويحطمه ، يحاول فى نفس الوقت أن يحقق الجمال فى اللغة والكمال فى الشكل . ولذلك تصبح الأوزان والايقاعات الدقيقة المحكمة بمثابة الوعاء المنقذ الذى يحتوى الواقع الذى ألغاه أو «أعدمه» من الناحية الموضوعية. وسنرى فيما بعد أن الشـعراء المعاصرين قد أسـقطوا هـذا التبرير الانطولوجى للشكل من حسابهم ..

ولكن هؤلاء الشعراء ــ مثل فاليرى وجيان ومن تأثر بهما أو جرى مجراهما ــ سيثبتون أن الشعر ، مع كل ما فيه من تجريد شديد وتعدد فى معانى الكلمات ــ يحتاج أشد الحاجة الى أحكام الشكل ، لكى يكون سندا يعتمد عليه فى المكان المجرد من الأشياء وطريقا ومعيارا للغناء . ويصبح الشكل هو طوق النجاة للشعر المحض الذى تسبح أغانيه فى عالم لا واقعى حطم الأشياء وألغاها (من أدل الكلمات على هذا ما يقوله الشاعر الالمانى جوتفريد بن عن قدرة العدم على ازكاء الشكل) . ويؤكد كلام مالارميه عن الشكل ــ اذا أخذناه فى سياقه التاريخى ــ أن الانفصال الذى بدأ منذ القرن الثامن عشر بين الجمال والصدق قد أصبح انفصالا نهائيا . ولا شك أن جمال الشكل المطلق يؤكد أيضا أن الكلمة الانسانية لا يخبو نورها ولا تذبل روعتها حتى ولو وقفت أمام العدم وجها لوجه . وقديما قيل : فى البدء كانت الكلمة . واليوم نقول : وفى النهاية أيضا . ان لغة الانسان هى مجده . ولغة الشاعر هى موضع مجده وعذابه ومغامرته ووحدته . وماذا يبقى سواها ، بعد أن أصبح الواقع غريبا عنه ، وأصبح هو غريبا عن الواقع ؟ ..

***

٩ ــ قول مالا يقال :

يعانى قارىء الشعر الحديث معاناة شديدة فى فهمه وتذوقه . وتشتد معاناته وتصل فى أكثر الأحيان الى حدود اليأس اذا قرأ مالارميه ! والحق أن صعوبة الشعر الحديث وتعقيد لغته ظاهرة ينبغى ألا ننظر اليها منفصلة عن ظواهره الأخرى ، وان كانت بالطبع أشدها غرابة وشذوذا وتطرفا . ويبدو أن مالارميه قد وضع هذا الأمر فى حسابه ، واقتنع بأنه يكتب لعدد قليل من القراء أو نخبة منهم كما كان يؤثر دائما أن يقول ــ هذا اذا كان قد فكر فى القراء على الاطلاق ! وقد حاول فى كثير من تأملاته وخواطره (مثل التنويعات على لحن واحد ، والموسيقى والآداب ، وكتاباته النثرية المتفرقة) أن يبرز لغته العسيرة المتميزة . وهذه التأملات والخواطر تكاد تدور حول فكرة واحدة هى أن من واجب الأديب أن يعيد للغة تلك الحرية التى تجعلها تتقبل «بروق المنطق الأولى» (ص ٣٨٦) ، وألا يسمح بأن تستهلك فى أغراض الافادة والتوصيل أو تتجمد فى كليشيهات وصيغ محفوظة تمنع الفكر والشعر من أن يقولا شيئا جديدا كل الجدة . والابداع الشعرى معناه عنده تجديد فعل الخلق اللغوى

الأصيل تجديدا حاسما بحيث يكون القول على الدوام هو قول مالا يقال (ص ٣٨٦) ٠٠

والمتأمل لهذه الخواطر يعرف أنها قد قيلت من قبل صراحة أو ضمنا فى أعمال كثير من الشعراء والمتصوفين ٠ ولكن الفرق كبير بين خاطرة ترد صدفة هنا أو هناك وأخرى يصل بها صاحبها الى غايتها ويجعل منها مبدأ أو قانونا يسير عليه من الناحيتين النظرية والعملية ٠ ولقد حاول مالارميه فى انتاجه أن يحتفظ « للقول الذى لا يقال » ببدائيته وأصالته الأولى ، بحيث تحميه صعوبته من كل فهم محدود ، وتقيه من السير فى الطرق العادية المألوفة ٠ ان الكلمة الشعرية عنده لا تريد أن تكون مجرد درجة قصوى من درجات اللغة المفهومة ، بل تريد أن تكون نشازا صريحا لكل لغة سوية أو عادية ٠٠

مثل هذا الهدف غير العادى يحتاج بالطبع الى وسائل غير عادية ، تخالف فى معظم الأحيان قواعد النحويين فى بناء الجملة أو تصريف الكلمة أو ترتيب العبارة ٠ مثال ذلك أن نجد فى أشعاره أفعالا فى حالة المصدر المطلق (بدلا من حالة الاعراب المنتظرة) أو أسماء الفاعل والمفعول فى الحالة التى تعرف فى اللغة اللاتينية باسم مفعول الأداة المطلق ablativus absolutus أو حالات تقلب فيها العبارة بغير سبب واضح ، أو يلغى الفرق بين المفرد والجمع ، أو تستخدم الظروف استخدام الصفات ، أو ترتب الكلمات على عكس التسلسل المعتاد ، أو تستعمل أدوات التعريف والتنكير استعمالا جديدا ٠٠ الخ ٠

والغريب أن هذه الأساليب كلها ترد فى كتاباته النثرية أكثر مما ترد فى أشعاره ٠ ويشبه نثر مالارميه أن ينطبق عليه اصطلاح الموسيقى « الكونترابونكتية » الحديثة ، فالفكرة تتداخل فى العبارة الواحدة مع الفكرة ، بل قد تتشابك مجموعة من الأفكار فى عبارة واحدة وفى وقت واحد بحيث نسمع أكثر من صوت يعارض الآخر أو يكمله أو يوقفه ، وبحيث نخرج من العبارة كلها بالاحساس بأن هناك « وحدة تأليفية متحركة » تجمع الأفكار المفردة كما تجمع الجملة الموسيقية أصواتا متعددة (هنا أيضا نلاحظ الصلة الوثيقة بين الأدب والموسيقى كما لاحظناها من قبل بينه وبين الرسم ٠٠)

كل هذه وسائل وأساليب لا يمكن تقليدها أو نقلها ٠ والواقع أنه لم يبق منها فى شعر خلفاء مالارميه وأتباعهم الا القليل ، وبخاصة تلك الوسائل والأساليب التى يسخرها الشاعر لقلب النظام الطبيعى

للأشياء ، أو تجريد الواقع من ماديته وشـيئيته كما أوضحنا من قبل وكما سيأتى تفصيله فى الفصل القادم · والمهم أن هذا الشعر لم يخلق للقارىء ولا الناقد المتعجل · لقد قاوم هذا النوع من القراء والنقاد فى عصره ، وسـوف يقاومهم فى كل عصر · ذلك لأنه يخرج كما قلت عن حدود الفهم العادى ، ويرتفع الى أفق تستعيد فيه الكلمة أصالتها الأولى وبراءتها وثباتها · هنـاك تلمع الكلمة لمعان البرق أو الصاعقة ، وهنـاك تقترب من الصمت لتقول مالا يقال · والشيء الذى يستحق الملاحظة أن هذا الهدف لا يتم الا بتجزئة الجملة أو تقطيعها الى شذرات · وهكذا نجد الانفصال يحل محل الاتصال ، والتجاور فى مكان التسلسل · ونخطىء لو تصورنا أن هذه أساليب ظاهرية تريد أن تلعب باللغة لمجرد اللعب · انها علامات على الانفصال الباطنى فى نفس الشاعر ، على اللغة التى تقف عند حدود المستحيل · والغريب أن هذا التمزق الى شذرات ــ وهو تمزق قائم فى روح العصر وفى وجدان الشاعر على السواء ــ يسمح للشاعر أن يجعل الشـــذرة رمزا للكمال الذى يبحث عنـه ويحس بالقرب منه : « الشذرات علامات عرس الفكرة » · (ص ٣٨٧) · وهى كلمة تعبر عن قضية أساسية من قضايا الاستيطيكا الحديثة ·

* * *

١٠ ــ فى جوار الصمت :

قلنا ان مالارميه يريد أن يقترب من المستحيل ، أى من الصمت · كانت وسيلته الى هذا هى « تكتم » الأشياء (التى يلغيها أو يحطمها أو يجردها من كيانها المادى الملموس) ، وكانت هى اللغة التى ازدادت كلماتها مع الأيام ايجازا وهمسا · (من هنا تستحيل ترجمة هذا الشعر بلغة خطابية زاعقة ، هـذا ان كان من الممـكن ترجمته على الاطلاق) · والصمت كلمة تتردد كثيرا فى خواطر مالارميه وتأملاته ··

فهو يقول مثلا أن الأدب تحليق صامت الى المجرد ، كما يقول انه يخاف الثرثرة الى حد الرعب (ص ٣٨٥) ، وأن نصوصه « تنطفىء » على الصفحة المكتوبة (ص ٤٠٩) وأنها سحر لا يفهم معناه ولا يتذوق التذوق الكامل حتى تعود الكلمات الى « المعزوفة (الكونسير) الصامتة الوحيدة التى نبعت منها (ص ٣٨٠) · من هنا تصبح القصيدة المثالية هى « القصيدة الصامتة من بياض تام » ، أو هى التى تتحول كلماتها الى ذبذبات عقلية أو روحية تذكرنا بالقصيدة السيمفونية الأولى التى كانت

مستقرة فى أعماق الانسانية ، قبل أن توجد اللغة وقبل أن تسمى الأشياء وتلتصق بها ..

والواضح من هذا كله أن مالارميه يقترب من التفكير الصوفى ، وان تجربة « المتعالى » (الترانسندنس) أو بالأحرى تجربة الفشل فى الوصول اليه هى التى تشعره بعجز اللغة . هذا التصوف فى صميمه هو « تصوف العدم » ، أى أنه قد خطا خطوة أبعد من تصوف « المتعالى الفارغ » أو المثالية الفارغة التى لاحظناها من قبل عند بودلير ورامبو ..

عرف مالارميه بنفسه أن جوار الصمت أو القرب من المستحيل هو الحد الأخير الذى يطمح اليه انتاجه ويقف عنده . وليس هذا مجرد استنتاج عقلى أو اجتهاد فى التفسير ، ولكنه ثمرة استقراء قصيدته التى يصدر بها مجموعة أشعاره ، وهى قصيدة تحية Salut . ويدلنا التحليل البسيط لهذه القصيدة على المحاور الثلاثة التى يدور حولها فكره وشعره . انها الوحدة . وهى الموقف الذى يميز الشاعر الحديث بوجه عام ، والصخرة التى تصطدم بها سفينته فيفشل ويخيب ، والنجمة التى ترمز للمثالية البعيدة التى عجز عن بلوغها فرجع من رحلته باليأس والتمرد والمرارة أو بالرضى والزهد والاكتفاء ..

صرح مالارميه فى أحد أحاديثه مرة بقوله : « ان أدبى طريق مسدود » . والواقع أن عزلة مالارميه عزلة كاملة مقصودة . وقد كان فى طبيعته من المرح وطيبة القلب ما عصمه من السخط والمرارة . انه يشبه رامبو ، وان كان يسير على طريق آخر . ولقد بلغ بشعره الى النقطة التى يلغى فيها نفسه بنفسه ، لا بل يشير الى نهاية كل شعر وكل أدب وكل كلام . والغريب أن هذه الرغبة الشديدة فى الصمت أو النهاية تتكرر كثيرا فى شعر القرن العشرين . ولابد أنها تدل على حاجة ملحة فى ضمير الانسان الحديث .

* * *

١١ ـ الغموض :

لابد أن القارىء قد بذل جهدا غير قليل فى فهم نصوص مالارميه التى قد مناها فى الصفحات السابقة ، ولابد أنه التمس لنا العذر فى الترجمة والتفسير اللذين لا يخلوان بالضرورة من العجز والقصور . والحقيقة أن شعر مالارميه ـ ونثره أيضا الى حد بعيد ـ يبدو كأنما كتب لقارىء لم يوجد بعد ، أو كأنه يحاول أن يخلق القارىء المتخصص

لخصوصه المتخصصة . انه يقوم كما قلنا على التجرد من النزعات البشرية أو طرح كل ما يتصل بالانسان من عواطف وغرائز ورغبات . ومن شأن هذا التجريد المستمر للأشياء من واقعيتها وماديتها واستخدام الكلمات استخداما جديدا لتحقيق هذا الهدف أن يحطم المثلث المعروف الذى تتكون أضلاعه من المؤلف والعمل والقارىء ، بحيث ينفصل العمل الشعرى عن طرفيه البشريين . ان الكتاب – وهو رمز العمل الأدبى لديه – شىء غير شخصى ، وبمجرد أن ينفصل عنه المؤلف لا يحتمل أن يقترب منه القارىء . ان من طبيعته أن يقف وحده ، مخلوقا ، موجودا . (ص ٣٧٢) . أضف الى هذا أن رموز مالارميه وصوره واستعاراته ليست من ذلك النوع الذى يمكن أن يقال عنه انه ملك مشاع بين المؤلف والقارىء . انه اذا جاز أن نستخدم هذا التعبير ، شىء مالارمى خالص . لقد وضع معظم هذه الرموز بنفسه ولابد أن تفهم من خلال أعماله . واذا كانت هناك استثناءات قليلة فهى ترجع الى تراث أدبى قريب يتأثر فيه بودلير بوجه خاص . ومن هنا يختلف الغموض عند الشاعر الحديث مثل مالارميه عنه عند الشعراء القدامى . فهؤلاء كانوا يتعمدون تعقيد العبارة أو استخدام الصور والاستعارات النادرة والكلمات المهجورة ، أو يعمدون الى التلميحات الخفية والتصورات البعيدة عن عالم الواقع لكى يدهشوا القارىء أو يفوزوا باعجاب نخبة من القراء « الارستقراطيين » الذين يجدون متعة فى حل رموزهم واستكشاف صورهم . ولكن عالمهم الرمزى كان يقوم على كل حال على نوع من الاتفاق الضمنى بينهم وبين القراء ويستغل مجموعة مشتركة من الرموز والصور . أما الشاعر الحديث فهو يختلف عن ذلك . ان أسلوبه فى الرمز يحول كل شىء الى « علامة » على شىء آخر ، دون أن يدخل هذا الشىء الآخر فى معنى مقبول أو مفهوم أو متفق عليه من قبل . ولذلك فهو يخلق لنفسه رموزه الذاتية التى تظل بعيدة عن الفهم المحدود الذى اعتاد أن يربط الرمز بمعناه القديم المتوارث . على أن هذا كله ليس هو السبب الوحيد فى غموض مالارميه . انه يستمد شعره الغامض من الغموض « الأصلى » الذى يستقر فى صميم الأشياء جميعا ، والذى لا يتكشف قليلا الا « فى ليل الكتابة » ..

لقد عرفنا من قبل كيف كان ديدرو ونوفاليس وبودلير يطالبون بالشعر الغامض . ولكن هذا الشعر الغامض يعد شيئا متواضعا اذا قيس بالغموض الذى وصل اليه شعر مالارميه . صحيح أنهم قد مهدوا الطريق ، وأن رامبو سار عليه خطوات . ولكن مالارميه قد وصل فيه

الى الحد الذى لم يستطع معه شعراء القرن العشرين أن يسايروه فيه أو لم يريدوا ذلك ولم يحاولوه ٠٠

مثل هذا الشعر المعقد لابد أن يثير الدعابة ٠ ولقد أثارها فى نفس مؤلفه الذى راح فى « قصائد المناسبات » (ص ٨١ وما بعدها) يتفكه على أصدقائه من الكتاب والشعراء والناشرين والموسيقيين ٠ يروى من نوادره أن صحفيا استعجله فى تسليم احدى مخطوطات قصائده فما كان منه الا أن قال له : « انتظر حتى أضع فيها قليلا من الغموض » ٠ وسأله أحد زواره مرة عن معنى احدى « سوناتاته » وهل تدل على الشفق أو الفجر أو المطلق فأجابه بقوله : « لا ٠ بل تدل على التسريحة » ٠ (الكومودينو) ٠ هذه القدرة على السخرية من النفس لا تتأتى الا لذوى العقول والقلوب الكبيرة ٠ وهى تكشف بغير شك عن مكمن القوة فى مثل هذا الشعر الغامض ، تكشف عن حريته فى اللعب وبعده عن غرور « الخالدين » وعلمه بأنه شىء مؤقت ٠٠

ولكن هذا لا يقلل بالطبع من عزلته وانفراده ٠٠

❋ ❋ ❋

١٢ ــ شعر يوحى ولا يفهم :

ليست اللغة فى مثل هذا الشعر أداة للتفاهم والافادة والتوصيل ، لأن هذا يفترض وجود أساس مشترك بين القائل والسامع ، أو بين الكاتب والقارىء ٠ ان لغة مالارميه تعبر عن نفسها فحسب ، ولذلك لم تضع القارىء فى حسابها ، أو لم تضع على أحسن الفروض فى اعتبارها سوى عدد قليل من صفوة القراء ٠٠

وقد أشرنا من قبل الى الدور الذى يلعبه العبث أو المحال (❋) فى الشعر الحديث ٠ ومفارقة هذا العبث أو المحال موجودة عند مالارميه فيما يمكن أن نعبر عنه بقولنا انه يتكلم لكى لا يفهمه أحد ٠ ويقل جانب العبثية أو الاستحالة فى هذه الحقيقة ــ وان لم يقل جانب الشذوذ والغرابة ــ اذا استطعنا أن نتخلى عن المفهوم الشائع لفكرة « الفهم » واستبدلناه بالايحاء ٠ فالواقع أن شعر مالارميه يؤثر بتعدد معانيه واشعاعاته وعذوبة أنغامه غير المألوفة تأثير السحر على سمع القارىء قبل

❋ L'absurde

عقله · ان الشاعر يفكر على حد قوله فى قارىء « متفتح لألوان عديدة من الفهم » (ص ٢٨٣) ··

ان القصيدة تغرى القارىء أن يفهمها بطريقته · ليس هذا فحسب · بل انها تستثيره ليكمل فعل الخلق الذى لم تتمه أو تركته ناقصا عن عمد ، أما لأنها تكره النهاية المستقرة الهادئة ، أو لأن هذا ينافى طبيعة الشاعر والقارىء معا ··

هذه القصيدة التى تنطوى على طاقات وامكانات لا نهاية لها لا يمكن أن يستجيب لها الا القارىء الذى حركت طاقاته وامكاناته فى تفسير المعانى والدلالات المختلفة · وليس على هذا القارىء أن يفك رموز القصيدة وأسرارها ، بل عليه أن يعايش الرمز والسر نفسه بحيث يحاول أن يكتنه معانى مختلفة ويستكشف دلالات قد لا تكون خطرت على بال الشاعر نفسه ··

وسيأتى تلميذ مالارميه العظيم بول فاليرى فيعبر عن هذا تعبيرا أكمل وأجمل حيث يقول : « ان معنى أبياتى هو ذلك الذى يعطيه لها القارىء » وهو نفس المعنى الذى سيعبر عنه شاعر معاصر ــ سيأتى الكلام عنه فى الفصل القادم ــ بقوله ان للقصيدة الواحدة من المعانى بقدر ما لها من القراء ··

القصيدة اذن توحى بالعديد من المعانى والظلال والذبذبات والاشعاعات · انها لا تحب أن تفهم عن خلال فكرة ثابتة غليظة بل تريد أن ترف وتتردد · وقد استخدم مالارمية اصطلاح الايحاء للدلالة على هذه المعانى كلها ، وهو اصطلاح استخدمه بودلير قبله وورد كثيرا فى سياق كلامه عن سحر اللغة · ويفسر مالارميه مايريده بالايحاء حين يقول سنة ١٨٩٦ عن أزمة الشعر (فى التنويعات على لحن واحد ص ٣٦٤) ان المدارس الأدبية الحديثة تشترك فى اعتناق نظرة مثالية (أشبه بالسوناتات والفوجات فى الموسيقى) تتجنب المواد أو الأشياء الطبيعية كما ترفض كذلك الفكرة المضبوطة التى تقوم بتنظيمها باعتبارها فكرة غليظة لكى لا تكون الا مجرد ايحاء · « هذا الايحاء هو نقيض الوصف الموضوعى ، انه اهابة(١) ، وتلميح(٢) واستثارة ··

ويزيد مالارميه فكرته عن الايحاء تحديدا فيقول فى موضع آخر (فى رده على أسئلة عديدة عن الحياة الأدبية وجهها اليه أحد الصحفيين

---

(١) Evocation (٢) Allusion

ـ جول هوريه ـ ونشر اجابته عليهـا في جريدة (صـــدى باريس في سنة ١٨٩١) ان الايحاء هو الهدف من الأدب ، وليس للأدب هدف سواه، أى الايحاء بالأشياء لا تسميتها أو وصفها وصفا مباشرا • ذلك لأن تسمية الشيء تضيع على القارىء ثلاثة أرباع المتعة الأدبية ، متعة التخمين والحدس التدريجى • الايحاء بالشيء ، هذا هو الهدف (ص ٨٦٩) • ان الأثر الذى يتركه هذا الايحاء على القارىء هو الجسر الوحيد الذى لايزال يمتد بين الشاعر الحديث وبين قارئه • ومع ذلك فلا يمكننا أن نتحدث عن نوع من الوحدة أو المشاركة بين الشاعر والقارىء ، كما كان الحال مع الشعر القديم • قد يساعد الايحاء على أن « يهتز » القارىء مع القصيدة • وقد يصل القارىء الى معرفة الموضوعات الأساسية التى يدور حولها شعر مالارميه ويسير معه الى الحد الذى يستحيل معه تفسيرها ••

ولكن المهم أنه لم يعد من الممكن أن تفرض هذه المعرفة على القارىء• ان غموض هذا الشعر وانعزاله لا يمكن أن يزولا بارادة أحد وسيبقى فيه من الغموض ما يوحى بالتســاؤل ويثير الرغبة فى التفسير بعد التفسير ••

* * *

١٣ ـ النسق الأنطولوجى :

أ ـ الابتعاد عن الواقع :

تكلمنا فى الصفحات السابقة عن الأساس أو النسق الانطولوجى (الوجودى)(*) الذى يقوم عليه عالم مالارميه الشعرى ، وبخاصة فى مرحلة النضج • هذا النسق يشبه الخلفية التى تتحرك القصيدة فى أفقها أو على هداها ، بحيث تصبح وكأنها تحقيق لحدث أو فعل أنطولوجى ، دون أن يضر هذا بروح الشعر وغنائيته وسره وقدرته على الايحاء • والذى يلفت النظر الى هذا النسق أن هناك أفعالا أساسية أو محاور مركزية تتكرر فى مختلف القصائد ، وتعطى لأبسط الكلمات والصور والأفكار بعدا لا يمكن أن تفسره هـذه الكلمات والصـور والأفكار وحدها • وقد حاول مالارميه فى كتاباته النظرية وفى رسائله أن يشرح هذا النسق الفلسفى الذى يقوم عليه شعره • ولسنا فى حاجة الى مناقشـــة هذا

(*) أى من ناحية فلسفة الوجود التى تبحث فى الموجود بما هو موجود (من كلمة « تو أون » اليونانية) وليس لهذه التسمية صلة بالفلسفة الوجودية) ••

النسق الوجودى لأننا لا ننظر اليه باعتباره اضافة الى الفلسفة ، بل باعتباره مظهرا من مظاهر الحداثة . فقيمته الحقيقية هى أنه استطاع أن يعطى لتجارب الروح الحديث (كتجربة الفشل فى الوصول الى التعالى ، أو التنافر والشذوذ ، والصدع الذى حدث بين الانسان والواقع وغيرها من التجارب التى أشرنا اليها) معنى أنطولوجيا ، وأن ينقلها من خلال هذا البعد الجديد الى مجال الشعر . وأود أن أؤكد مرة أخرى أن المهم فى هذا كله هو ألا يفقد الشعر جوهره وألا ينسيه هذا الطموح الفلسفى حقيقته الوجدانية . والواقع أن عظمة مالارميه وعبقريته الفنية تنجلى فى قدرته على جمع النسق الانطولوجى والكلمة الشاعرة فى تلك النقطة التى يتذبذب فيها النغم وتتعانق الأسرار — أى على الأرض التى كانت دائما مهد الشعر ومسكنه .

وقد فهمنا من القصائد التى ناقشناها فى بداية هذا الفصل أن التجريد من الواقع أو نفى صفة الحضور عن الأشياء هو من أهم الظواهر أو الأفعال الأساسية فى شعر مالارميه . ونستطيع أن نعده استمرارا لنزعة الانفلات والبعد عن الواقع « الضيق » التى رأيناها فى كتابات بودلير النظرية وفى شعر رامبو . كما نستطيع أيضا أن نقول أنهـــا ترتبط ارتباطا وثيقا بروح العصر على نحو ما أشرنا فى الفصول السابقة (كغلبة النزعة العلمية التى هددت بطرد الأسرار من العالم — وسيطرة الروح التجارية على الطبقات البرجوازية الزاحفة — وظهور تيارات جديدة فى الأدب رأى الشعراء فيها تهديدا لهم كالواقعية والطبيعية ... الخ) . على أن الشىء الذى يميز مالارميه هو تعمقه لكل هذه الظواهر والأسباب وتأمله الطويل فى موقف الشعر والشعراء والأدب بوجه عام من طوفان العلم والتجارة والصحافة .. ولذلك فليس غريبا أن يكون التجريد من الواقع عنده نتيجة للتنافر بين الواقع واللغة ، وأن يفهم هذا التنافر فهما أنطولوجيا .

ومن الصعب بل من المستحيل أن نجد عند شاعر من الشعراء نسقا فلسفيا بمعنى النظام المرتب المتكامل التام من الأفكار ، ومن الخطأ أيضا أن نحاول البحث عنه . وكل ما سنجده هو مجموعة من الأفكار أو الأفعال الرئيسية التى نحاول نحن أن ننسقها لغرض الفهم والتقريب فحسب، لا لنجعل من صاحبها فيلسوفا رغم أنفه ! ولن يزيد ما سنجده فى كتابات مالارميه النظرية عن بعض العبارات التى تفسر هدفه من الشعر والفن، وهو كما قلت الابتعاد عن الواقع أو تجريده .

يقول مالارميه فى بيتين من احدى قصائده :

« **هكذا أغنية الحب ، تطير على الشفاه ـ**

ان بدأتها فاطرد منها الواقع ، لأنه منحط » ٠

وهو يقول فى أحد أحاديثه التى ألقاها فى أكسفورد (ص ٦٤٢ وما بعدها) ان الطبيعة موجودة أمامنا ، ولن نستطيع أن نضيف اليها سوى بعض الاختراعات المتصلة بحياتنا المادية كالمدن والسكك الحديدية أما العمل الوحيد الذى يدل على الحرية الحقيقية فهو ادراك العـــلاقات الخفية المتعددة بفضل حالة باطنية تمتد حسب تقديرها فوق العـــالم وتبسطه ٠ هكذا تكون طبيعة الخلق : « ايجاد الكلمة التى تدل على شىء غير موجود » ٠ (ص ٦٤٧)

وحذف الواقع الموضوعى أو استبعاده يرتبط بعمل المخيلة الخلاقة ويؤدى هذا الى عمليات مختلفة ومتعددة ،منها على سبيل المثال استخدام المواد غير العضوية أو غير الطبيعية استخداما رمزيا ٠ فنرى مثلا ــ كما رأينا عند بودلير من قبل ــ كيف تصبح المعادن والجواهر النفيسة والاحجار الكريمة علامات ترمز للحياة العقلية والروحية التى تسمو على الطبيعة ٠ من هنا نفهم دور هذه الأشياء فى القصيدة الحوارية « هيروديا د » كرمز معادل للمرحلة التى تريد هذه العذراء الغريبة أن تصل اليها وهى كما قدمنا مرحلة قتل الحياة الطبيعية والغريزية فيها ٠

ومن هنا أيضا نفهم غرام مالارميه بوصف الحلى والملابس وقطع الزينة فى مجلته « آخر موده » التى أشرف على تحريرها (وظهر أول اعدادها فى السادس من سبتمبر سنة ١٨٧٤ ــ تحت اســم مستعار هو ماراسكان ــ وأكملت ثمانية أعداد قبل أن تنتقل الى ســــيدة اهتمت بتفاهات الزواج وفضائح باريس ٠ وكان يشارك فى تحريرها أصدقاؤه من الشعراء والقصاصين والموسيقيين ، كما كانت تهتـم بالملابس والحلى والاثاث وأخبار المسرح ٠والغريب أن أول مقال كتبه مالارميه فيهـــا كان عن الحلى ، ويقال انه كان يعد بحثا عن الاحجار الكريمة لم يعثــر له على أثر !) ٠ على أن تجريد الواقع كان يتجلى أقوى وأوضح ما يكون فى تصوير مالارميه للأشياء فى صــــورة الغائبة ، وفى تلافى كل معنى لغوى محدد أو كل معنى واحد وثابت ، بغية الايحاء بمعانى مختلفة للكلمة الواحـــدة ٠ وكان من وســـائله الى ذلك ما يسمى بال Périphrase أى المواربة أو الدوران حول المعنى (كأن تسمى القمر مصباح الليل

أو كوكب الظلام ، أو تسمى العصفور رسول الربيع ٠٠ الخ) ٠ وهنا يلاحظ النقاد أن أسلوب مالارميه فى طمس معالم الواقع واخفائها يشبه الى حـد كبير أسلوب أدب عصر الباروك ــ وبخاصة فى فرنسا ــ الذى كان ينزع الى الزخرف والتزين والتصنع ٠ كانت وظيفـة المواربة أو الدوران حول المعنى هى تخليص الشىء من ماديته الغليظة ، وتحرير الكلمة من معناها العادى المستهلك ٠ ولكنه كان يذهب الى أبعد من هذا فيحلل الشىء الموصوف الى خصائص أو كيفيات تتصل بحالات النفس الباطنة ٠ ونضرب لذلك مثالا بيتين من قصيدة « هيروديان » التىأشرنا اليها : تقول العذراء مخاطبة مربيتها : أشعلى أيضـا هذه الأضواء ، حيث يبكى الشمع فى ناره الخفيفة ووسـط الذهب العقيم دمعة غريبة » (ص ٤٨) ٠

تدور هذه الأبيات كما ترى حول الشمعة ٠ ولكن الشىء المحدود يدخل فى أفق غير محدود من العلاقات الرمزية ٠ فهناك البكاء والغربة والعقم أو الاحسـاس بالعبث والزوال ، وكلها تكون المضـمون الحقيقى للأبيات ٠ لقد انقطعت صلتها بالشمعة ، وأصبحت ترتبط بالحـالة الوجدانية التى تعيش فيها هذه العذراء التى تريد أن تميت جسدها وجمالها (وهو فعل صوفى أصيل وقديم) كما ترتبط بالموضوعـات الاساسية التى تشغل فكر مالارميه وأدبه ٠

ب ــ المثالية ، المطلق ، العدم :

تلتقى نزعة البعد عن الواقع بنزعة أخرى الى المثال ٠ وقد يبدو مالارميه فى بعض الاحيان فى صورة أفلاطونية ٠ وقد تؤكد هذا بعـض عباراته التى توحى لأول وهلة بأنه أفلاطونى صميم ٠فهو يقول مثـلا فى احدى قطعه النثرية التى سماها « ميداليات وشخصيات » : ان التغيير الالهى ، الذى يحيا الانسانلتحقيقه ، يسير منالواقع الى المثال» (ص٥٢٢) هذا الاتجاه من الواقع الى المثال ، أو من أسفل الى أعلى ، هو فى حقيقته شىء غير أفلاطونى ٠ فليس للمثال هنا أى وجود ميتافيزيقى مستقل ، كما أن كل الاوصاف الايجابية التى يصفهـا به تظل غامضـة كل الغموض ٠

والحقيقة أنه لا يتحدد الا حين يصفه وصفا سلبيا فيسميه العدم Le néant وبذلك يخطو مالارميه الخطوة الاخيرة الحاسمة التى تكمل الخط الذى تتبعناه من بودلير ورامبو ووصفناه « بالمثالية الفارغة » أو « الترانسندنس الخاوى » ٠

لا يمكننا أن نتتبع فى هذا المجال كيف وصل مالارميه الى فكـرة العدم ، ولا كيف تأثر فيها بالفلسفة الالمانية (هيجل وشيلنج وفشته) كما يرجح بعض الدارسين ، فقد يناسب ذلك بحث آخر مستقل ٠ولكننا سنقتصر على بعض الملاحظات التى تتصل بشعره قبل كل شىء ٠فالملاحظ أن مالارميه بدأ منذ سنة ١٨٦٥ يستخدم فى قصائده كلمة « العـــدم » للتعبير عن نفس الموضوعات التى كان يعبر عنها فى قصائده السابقة بكلمات مثل « زرقة السماء » أو « الحلم » أو « المثال » ٠ صحيح أن الشاعر حر فى اختيار كلماته ، ولكن تغير الكلمات هذا التغير الملحوظ يدل بغير شك على تغير فى الموقف الفكرى والفلسفى ، وبخاصة اذا تذكرنا أن هناك كلمات معدودة تتكرر فى قاموس كل شاعر كبير ويمكن أن تكون دليلا على منحاه الفكرى والنفسى ٠

ومن أبرز الامور دلالة على هذا الأتجاه عند مالارميه هذه العبـارة التى يقولها فى احدى رسائله سنة ١٨٦٦ : « العدم هو الحقيقة » ٠ ومن أبرز النصوص أيضا هذا النص الهام المحير الذى أشرنا اليه من قبـل وهو الذى جعل عنوانه الظرف اللاتينى Igitur) بالتالى ــ ولهــذا السبب) والذى كتبه سنة ١٨٦٩ ٠ والنص محير كما قلت ٠ محير فى طريقة كتابته التى تشبه الكلمات المتقاطعة التى تنتشر على الصــفحة بغير ترتيب كما تنتشر النجوم على صفحة السماء ٠

والحق أننى لست متأكدا من فهم النص ٠ ومع هذا فســـوف أعرض عليك ما فهمته منه ٠ انه يتكلم عن شخصية غريبة تتأرجح بين المطلق والعدم ٠ والمطلق يدل على حالة من المثالية تلاشت منهــــا كل « مصادفات » وأعراض العالم المادى والتجريبى ٠ ولكن الخطوة التى تؤدى الى المطلق تمر بالمحال أو العبث (لاحظ ورود هذه الكلمة المشــهورة فى أيامنا عند مالارميه) أى تمر بمرحلة تتخلى فيها هذه الشخصــية عن كل ما هو طبيعى ومعتاد وحى ٠ ولكن المطلق ــ الذى لم يســـمه بهذا الاسم الا لأنه يدل على « الانطلاق » والخلاص من كل صلة بالزمان والمكان والاشياء ــ هو العدم نفسه فى نهاية الامر ٠

يقول « اجيتور » في نهاية القسم الثاني تحت عنـــوان « يتـــرك الغرفة ويضيع بين السلالم » (ص ٤٣٩) : « دقت ساعة الرحيل • سيحل نقاء المرآة، بغير هذه الشخصية ، رؤية ذاتي ـ لكنه سيحمل النور معه ! ـ الليل ! ـ فوق الاثاث الفارغ ، احتضر الحلم في هذه القنينـة الزجاجية (التي تحمل السم !) ، نقاء ، يشتمل على جوهر العدم » •

ان « اجيتور » يحاول الفكاك من أسر الصدفة والخروج من ممر الزمن بماضيه وحاضره ، والعودة الى ذاته خلال النظر في المرآة ،والوصول الى المطلق واللامتناهي عن طريق التحرر من الصدفة •انه يفعل كل ما يستطيع ليتحرر منها ويلغيها : يغلق الكتاب • يطفيء الشمعة •يضرب الزهر • يرقد على ذرات تراب الاجداد • يشبك ذراعيه على صدره • غير أن المطلق يتلاشى • ويتبين أن كل فعل يقوم به مع الصدفة فعـــل عقيم • لأنها توجد دائما ولا توجد ، وتحتوى المحال أو العبث في حالة الكمون • ويهبط أخيرا الى المقـــابر على شاطيء البحر ومعه قنينة السم التي « تحتوى على قطرات العدم التي يفتقر البحر اليها » • ويرقد المسكين على تراب النجوم ، ويلقى الزهر أمامه ، وعندما يسكن يكون الزمن أيضا قد توقف بكل ما فيه منحياة ومن موت • ولا يبقى في نهاية المطـــاف غير الفضاء الفارغ المطلق ، أو العدم •

حرص مالارميه على ألا يغرق نفسه في تأملات نظرية عن العدم • وعلينا نحن أيضا أن نتجنب ذلك ما أمكن ، وأن كان هـــذا لا يمنعنـــا من التنويه بأهمية هذه الفكرة في شعره • وينبغي ألا يغيب عنا على كل حال أن هذه الفكرة السلبية ، بل أشد الافكار في سلبيتها ، قد نفذت بكل هذه القوة الى احدى قمم الشعر الحديث ، لكي ترسل بعد ذلك ضوءها المعتم على الشعر المعاصر كله •

ومع ذلك فينبغي علينا أن نحذر من الخطأ الذي يمكن أن نقع فيه لو تصـــورنا هذا العدم من الناحية الأخلاقية أو فهمناه كما فهمه نيتشه على أنه « فقدان كل القيم لقيمتها » • ان فكرة العدم عند مالارميه فكرة أنطولوجية تمتد جذورها بغير شك في الفلسفة المثالية • ولسنا في حاجة كما قدمت لأن ننسب للشاعر فلسفة معينة • ولكن يمكن أن نقول بوجه عام ان الشيء الذي يشغل مالارميه هو قصور الواقع وعجزه ، والاعتقاد بقصور الواقع وعجزه لا يصدر الا عن فكر مثالي • فاذا كان المثال الذي يسعى اليه الشاعر ويقيس به الواقع من السمو والارتفاع بحيث لا يدركه

التحديد بل يظل نوعا من عدم التحدد الخالص فلا بد فى هذه الحالة أن يسمى بالعدم • وقد رأينا شيئا من هذا عند بودلير ووجدنا فيه تفسيرا لضيقه بالواقع والعصر والمدينة • ولا بد أن مالارميه قد تأثر بفكرته عن المثالية الفارغة ففهم من العدم أنه قوة عليا تقهر الروح وتسيطر عليها ولابد أيضا أنه تأثر بذلك القدر العام الذى خيم على الروح الحديث فجعل الادباء والشعراء يقفون من العقيدة والتراث موقف المعارضة أو الرفض فى معظم الاحيان ، فلا يتركون المثال الاعلى أو المتعالى كما سميناه فارغا أجوف فحسب (كما فعل بودلير ورامبو) بل يخطون خطوة أبعد فيحيلونه (كما فعل مالارميه نفسه) الى عدم خالص •

ان عدمية مالارميه تعبر عن مطلب طبيعى للعقل الحديث الذى يستبعد كل المعطيات لكى يطلق العنان لحريته الخلاقة • انها عدمية مثالية تنبع من تصميم هائل على التجريد ، ورغبة فى اعتبار المطلق جوهر الوجود الخالص (من كل المضمونات) • ولو أن الامر اقتصر على هذا لقلنا فلسفة كسائر الفلسفات • ولكن مالارميه حاول أن يقرب الادب منها ، ويجعل العدم حاضرا فى اللغة نفسها ، بقدر ما تسمح بذلك قدرته على تجريد الواقع أو تحطيمه واستبعاده •

المهم بعد هذا كله أنه لم يقدم لنا مجموعة من الأفكار النظرية التى يمكن الحصول عليها — وربما بشكل أدق وأكمل — فى أى كتاب فلسفى بل عبر عنها فى شعر استطاع أن يحافظ على روحه الخالدة ، ويبقى على خصائصه المميزة من غنائية وسحر وغموض وايحاء •

* * *

ج ـ العدم واللغة :

كيف استطاع مالارميه أن يحل هذه المشكلة ؟

كيف أمكنه أن يعبر عن العدم بالكلمة ؟

الواقع أن المشكلة الانطولوجية الاساسية عنده تنصب على العلاقة بين العدم واللغة ، وهى فى نفس الوقت مشكلته كشاعر • واجاباته عليها تحمل آثارا من فكرة اللوجوس (الكلمة ، المعنى ، الكل) عندالاغريق وان كانت مع ذلك لا تدل على أنه تأثر بهم بصورة مباشرة • وليس ببعيد — لمن يعرف شخصيته ومزاجه وأسلوب تفكيره — أن يكون قد فكر فى

المشكلة تفكيرا مستقلا · وليس ببعيد أيضا أن يكون قد تأثر ـ عن وعى أو غير وعى ـ بنظرية الرومانتيكيين فى اللغة فسار بها الى غايتها ، دون أن يدرى أن هذه النظرية تحمل أصداء بعيدة من التفكير اليونانى ·مهما يكن من شىء فاننا نجده يكتب هذه العبارات فى احدى رسائله سنة ١٨٦٧ : « أنا الآن غير شخصى · لم أعد أنا ستيفان الذى عرفته ، بل استحلت الى قدرة من قدرات العالم العقلى على رؤية نفسى وتفتيح طاقاتى وذلك عن طريق ما كانته ذاتى · لا زال فى وسعى أن أنهض « بالتفتحات» التى لا بد منها حتما لأجل أن يجد العالم ذاتيته أو هويته فى هذه الأنا » ·

ومع أن هذه العبارات قد صيغت صياغة معقدة غير موفقة ، فليس من الصعب أن نستشف معناها على وجه التقريب · يريد مالارميه أن يقول ان هناك « أنا » أو « ذاتا » أخرى قد حلت محل الأنا أو الذات التجريبية التى كان يعرفها فى نفسه ويعرفها أصدقاؤه عنه · وهذه الأنا « غير شخصية » وهى المكان الذى يحقق فيه العالم أو الكون «ذاتيته العقلية » والروحية ،أو بمعنى آخر يصل الى الوعى بنفسه ·

ولنقرأ أيضا هذه العبارة التى كتبها فى سنة ١٨٩٥ : « ان جنسنا البشرى قد وكل اليه شرف أن يعطى للخوف الذى تحس به الابدية الميتافيزيقية المغلقة تجاه نفسها ـ والذى تحس به بطريقة تختلف عن احساس الوعى الانسانى به ـ أن يعطى لهذا الخوف أحشاء » · (ص٣٩١)

هذه العبارة المزدحمة بالصور الغامضة تكمل العبارات التى وردت فى رسالته السابقة · وكلاهما يدور حول فكرة واحدة هى أن الموجود المطلق يتحقق فى الانسان باعتباره عقلا أى باعتباره لغة أو كائنا لغويا قبل كل شىء ، بحيث يولد هذا المطلق فى اللغة لا فى أى مكان آخر · ان المطلق ، أو العدم بتعبير مالارميه ، يدعو اللغة ـ أو الكلمة اللوجوس ـ لكى يظهر فيها بصورته الخالصة ، ولكى تكون المجال الوحيد الذى يتحقق فيه ·

هذه الفكرة توضح كثيرا من الألغاز التى تحيرنا فى أدب مالارميه ، وفى مقدمتها تجريد الاشياء أو احالة كل ما هو واقع الى « الغياب » ، أى التعبير عن الموجود الحاضر كما لو كان غائبا ، على نحو ما بينا فى بداية هذا الفصل · هذه الظاهرة التى نلاحظها دائما لديه ليست مجرد ادانة

للواقع · انها فعل ينبغي أن يفهم من الناحية الانطولوجية ، اذ تستطيع اللغة عن طريقه أن تحيل الشيء الى « الغياب » ، وأن تجعل هذا الغياب معادلا للمطلق (أو للعدم) ، وتحقق الحضور الخالص (من كل صفات الشيئية والمادية) فى الكلمة · أى أن ما يلغى ويتحطم من الناحيــة الموضوعية والواقعية عن طريق اللغة (وذلك عندما تعبر عن بعده أو غيابه أو عدمه ، يعود فيتلقى من هذه اللغة نفسها وجوده العقلى (وذلك عندما تسميه) ··

هكذا يتأكد سلطان الكلمة فى الادب الحديث كما تتأكد قوة الخيال غير المحدود على أسس أنطولوجية · فالكلمة هى الفعل الخلاق للروح الخالص · ومن تمام حريتها ألا تقيم وزنا للواقع التجريبى ، بل تترك لحركاتها الخالصة التى توجهها كيف تشاء أن تبعث ايقاعاتها وايحاءاتها ·

ولعل من أهم ما يتميز به مالارميه أنه لم يفهم هــذه الحركات فهما ذاتيا ، بل نظر اليها كأحداث أو أفعال أنطولوجية تحمل ضرورتهـــا فى ذاتها · وعلى الرغم من ذلك نجده يسمى « العقل المطلق » مخيلة ، كما يسميه حلما ، وقد استعملت الكلمتان من قبل للدلالة على حرية الخلق والواقع أن ظهور الكلمتين عنده يفيدنا فائدة كبيرة ، اذ يمكننا من تتبــع الطريق الطويل الذى سارت فيه كلمة المخيلة (أو الخيال الخلاق) منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى تسلمها القرن العشرون · ويســتطيع القارىء أن يراجع ما قلناه عنها عند الكلام عن روسو وديدرو وبودلير ورامبو ، ليرى كيف اتفقوا على أنها قوة تسمو على الواقع ، لا بل ذهبوا الى القول بأنها ملكة دكتاتورية طاغية ·

لم يقف مالارميه عند هــذا الحــد بل ارتفع بالمخيلة الى مســـتوى أعلى · أصبحت هى المكان الذى يتحقق فيه الوجود العقلى للموجود المطلق بهذا تكون فكرة المخيلة قد تطورت تطورا طبيعيا حتى صارت الى ما هى عليه عند مالارميه · واذا دل هذا على شيء فهو يدل على وحدة البناء التى طالما أشرنا اليها فى الشعر الحديث وفى « فن الشعر » الحديث على السواء ·

وفكرة مالارميه عن المخيلة تبرر من ناحية أخرى أهم خصـــائص شعره ، ألا وهو تحطيم الواقع · ويبدو أنه قد فطن الى هــذه الخاصية الاساسية قبل أن يجد الاساس الانطولوجى الذى يفسرها · فهو يقول

في رسالة له سنة ١٨٦٧ انه لم يستطع أن يخلق أعماله الا بالحذف أو الاستبعاد ، وأنه قد تعمق باستمرار في تجربة « الظلمات المطلقة » ثم يقول مشيرا الى بياتريشى حبيبة دانتى الخالدة : « أصبح التحطيم عندى هو بياتريش » ·

واذا كانت عبارات الشاعر التى يقولها عن نفسه لا تكفى بالطبع لتفسير شعره ، فيكفى أن نرجع لبعض الكلمات التى يكثر من استعمالها فمن هذه الكلمات التى يميل دائما الى استعمالها للدلالة على تحطيم الواقع أو ابعاد الاشياء كلمة Abolition أى الطمس أو الالغاء والتحطيم · وهناك كلمات أخرى تعيش فى جوارها أو تدور فى فلكها مثل : فجوة ، فراغ ، بياض ، نقاء ، غياب ، وكلها كلمات « سالبة » تعد مفاتيح هامة لفهم شعره وتأملاته النظرية فى الشعر · وثمة كلمة أخرى تبدو ايجابية على عكس الكلمات السابقة ، وهى كلمة « زهرة » التى ترد فى بعض الاحيان فى صور أخرى كالوردة أو السوسنة ·· الخ ، وتدل فى كل الأحوال على أن اللغة هى الجوهر الذى يميز الانسان : « ان الاعلاء من شأن الكلمة معناه الاشادة بأخص ما يميز جنسنا البشرى وأدلة على صميم كيانه ، ألا وهو اللغة » (ص ٤٩٢) ·

وهل تتجلى فاعلية اللغة بأقصى طاقتها الا فى الأدب ؟

ها هى ذى عبارة أخرى توضح ما نقصده : « ما الفائدة اذن من تحويل واقعة من الوقائع الطبيعية الى ما يشبه أن يكون تلاشيها التام عن طريق اللعب باللغة ، ان لم تخرج من ذلك ـ بغير أن يزعجها القرب الوثيق ـ الفكرة الخالصة كما تنبثق الزهرة ، أقول زهرة ، فترتفع بالنغم فكرة حلوة معطرة ، تفتقر اليها كل الباقات » · (ص ٣٦٨) ·

ونحسب الآن أن هذه العبارات لم تعد فى حاجة الى تفسير · فها هو ذا الشاعر يفسر الادب مرة أخرى كالغاء للشىء ، أو حذف للواقع ، ثم يكمل هذه الفكرة بأن هذا الالغاء أو الحذف لا يتم الا لأن الشىء ينبغى أن يتحول فى اللغة أو فى الكلمة الى فكرة خالصة أو ماهية عقلية · ولكن هذه الفكرة لا توجد أبدا الا فى الكلمة الشاعرة ، ولهذا يقول ان الزهرة تفتقر اليها كل الباقات ·

بهذا يصبح الادب فعلا وحيدا يشع بأحلامه وألعابه وأنغامه السحرية في عالم محطم منهار . ويصبح ما يقوله في النهاية مجموعة من التوترات والاهتزازات والأشـــكال المجردة التي توحي بمعان مختلفة لا حد لها .

وهـكذا نلتقي مرة أخرى بفكرة الأرابيسـك التي وجدناها عنـــد بودلير ، ونرى كيف توسع مالارميه فيها بحيث أصبحت « أرابيســـك شاملة » أو بتعبير آخر يأتي بعده مباشرة « ترقيما صامتا بالرمـــوز والألغاز » (١) .

د ـ أظافرها الناصعة :

لا شك أن العبارات السابقة لا تزال في حاجة الى توضيح . وتوضيح المعاني النظرية التي يقوم عليها الشعر أو تعيش في « خلفيته » لا يتـم الا بتقديم نموذج منه نحاول أن نتذوقه بالاذن والقلب والعقل جميعا . ولذلك يحتاج الكلام السابق عن الفعل الشـــعري الذي يحطم الواقع الموضوعي ثم يعيد خلقه في اللغة الى تفسير . والتفسير يحتاج الى نص والنص الذي نقدمه سوناتة تركها مالارميه بغـــير عنوان ، وانتهى من صياغتها الاخيرة في سنة ١٨٨٧ ، وتبدأ بهذه الكلمات « أظافرها النقية (أو الناصعة) (٢) » .. الخ (ص ٦٨) .

كتب مالارميه الصيغة الاولى للقصـــــيدة في سنة ١٨٦٨ وكانت كلماتها تختلف عن الصيغة التي بين أيدينا اختلافا كبيرا (راجع صفحـة ١٤٨٨ من الطبعة الكاملة) ، وان شابهتها تماما من ناحيـــة الفكرة والموضوع . وقد استقبلت القصيدة لأول مرة أسوأ استقبال ، وأعلن أصدقاء الشاعر الذين تناقلوها فيما بينهم (اذ لم تنشر الا في ســـنة ١٨٨٧) يأسهم التام من فهمها ودهشتهم لغرابة قافيتها ، وان أبدى بعضهم اعجابه بالشاعر الذي يشرفه أن يتحدى أذواق الجماهير ! مهما يكن من شيء فقد عمد مالارميه ـ على غير عادته ـ الى التعليق على هذه القصيدة ـ أو على صيغتها الاولى ـ في خطاب أرسله في يوليه ســـنة ١٨٦٨ الى صديقه هنري كازاليس وقال فيه :

---

(١) Chiffration

(٢) Ses Purs Ongles.

« اننى أستخرج هذه السوناتة من دراسة شرعت فى كتابتها عن الكلمة ·· انها مقلوبة ، أريد أن أقول ان معناها – ان كان لها معنى (وأنا أعزى نفسى بالعكس بفضل ما تحتويه من الشعر) يوحى به انعكاس داخلى للكلمات نفسها · واذا همس بها الانسان عدة مرات شعر باحساس سرى غامض(١) ·· انها تتألف بقدر الامكان من « الأبيض والأسود » ، ويبدو لى أنها تصلح أن تكون نقشا محفورا مليئا بالحلم والفراغ · على سبيل المثال : نافذة ليلية مفتوحة ، حجرة ليس فيها أحد ، ليلة مكونة من الغياب والسؤال ، بغير أثاث ، اللهم الا خطوط موائد غامضة مثبتة تحت مرايا (كونسولات) ومرآة معلقة فى الخلفية فى لحظة احتضار ، تعكس « الدب الأكبر » بصورة نجمية غير مفهومة فتربط هذا البيت المهجور بالسماء » (ص١٤٨٩) · والتعليق على وعورته يصدق أيضا على النص فى صيغته الاخيرة التى سأحاول تقديمها اليك بقدر ما تسعفنى الترجمة :

بأظافرها الناصعة تمنح العقيق (٢) ،
القلق ، وتحمل كرافعة المشاعل فى منتصف الليل
بعض أحلام السماء التى أحرقتها العنقاء (٣)
ولم يتلقها وعاء رماد

على المناضد ، فى الصالة الخاوية : لا ثنية
(قطعة) زينة مطموسة ، عقمها يرجع الصدى
(لأن المعلم قد ذهب يغرف الدموع من الستيكس (٤)
ومعه هذا الشىء الفريد الذى يفاخر العدم به ·)

ولكن بقرب النافذة المواربة فى اتجاه الشمال ،
ربما يحتضر ذهب على طول الديكور (٥) ،
الذى يصب منه وحيد القرن النار على جنية الماء (٦) ،

---

(١) حرفيا : كابالى Cabalistique ، نسبة الى المذاهب الدينية السرية التى تعرف بالقبلة عند العبرانيين ·

(٢) فى الاصل Onyx (أونيكس) ·

(٣) فى الاصل فونكس Phoenix وهى طائر العنقاء الذى يبعث حيا من الرماد ·

(٤) هو نهر فى العالم السفلى جاء ذكره فى الاساطير اليونانية Styx ·

(٥) هكذا فى الاصل وفضلناها على ترجمتها بالزينة أو ما أشبه ·

(٦) هكذا فى الاصل Nixe وهى جنية الماء ··

هى ، السحابة المطفأة (١) فى المرآة ، وان كانت
فى النسيان المغلق فى الاطار ، سرعان
ما يسكن سباعى النغم (٢) الباهر التلألأت .

*** * ***

من الصعب كما أكدت مرارا أن نقـــدر هذا الشعر فى غـير لغته الاصلية . فالقصيدة تحيا على انعكاس الكلمات بعضها على بعض ، وتتابع حركتها وفقا للانغام ورنين الأصوات لا للمعنى . والقوافى فى الاصل لها سحر غريب نافذ ، ينبع من صوتها وندرتها ، ولذلك تفقدها الترجمة أو أى ترجمة أخرى أهم ما يميزها ، وهو الروح الموسيقية . وهناك كلمات يونانية غريبة الاصل ، لم يضعها الشاعر ليضفى على قصيدته لونا محليا أو ليباهى بعلمه ، بل ليزود النص بطاقة لغوية تثير الغرابة (وترى هذه الكلمات فى هامش الترجمة) ..

ماذا تقول القصيدة ؟ هل نستطيع أن نجد لهـا معنى ؟ هل نتبين فيها حدثا أو فعلا ؟ ..

أول ما يقابلنا هو القلق angoisse الذى يسود القصيدة كلها . صحيح أنه يظهر فى شكل رمزى ، ولكنه خال من الحيـــاة . ثم هناك الليل ، والقاعة (أو الصالة) الخاوية ، ومرآة ، ونافذة مفتوحة ، وذهب ينطفىء نوره . وهناك أشياء أخرى ، ولكن وجودها لغـــوى فحسب . «فحلم المساء» «محترق» ، وما من وعاء أو جرة رماد تتلقـــاه . وهناك الثنيات (٣) (القصيدة تذكرها بالنفى فتقول لا ثنيات) . ثم يأتى بيت هام يقول عن هذا الشىء المطموس انه لا أهمية له (aboli bibelot) أو زخرف بلا قيمة ، وأنه لا يوجد الا فى النغم وحده ، وان كان هذا النغم عقيما لا جدوى منه ، لأنه عاجز وقاصر .

ثم نفاجأ ببيتين غريبين وضعهما الشاعر بين قوسين يقولان ان المعلم قد ذهب ليجلب الدموع من نهر فى العالم السفلى ، وأنه قـد حمل معه هذا الشىء الفريد الذى يفاخر به العدم أو يشرف به ..

---

(١) أو الميتة .

(٢) Septuor مؤلف موسيقى من سبعة اقسام للآلات أو للأصوات .

(٣) اختلف الشراح حول هذه الكلمـــة Ptyx فقال بعضهم انها من أصـــل يونانى ، وتعنى القوقعة التى يضعها الانسان على أذنيه فيسمع صوت البحر الابدى ، وقال آخرون بل معناها الثنيات فى أى عضو حى ، وقال آخرون بل هى كلمة خالية من المعنى، مقصودة للرنين الذى يحدثه لفظها ... فالقصيدة لا تريد الا أن تؤثر على السامع الا بهذا الرنين وحده ..

ولكن من هو هذا المعلم ؟ وأى مجد هذا الذى يفاخر به العدم ؟ ان العدم يبلغ المجد عن طريق هذا الشيء الملموس الذى لا يوجد الا فى الكلمة التى تسميه • أى أنه لا يوجد وجودا «ماديا» وانما يكون وجوده الخالص النقى فى اللغة وحدها ••

وجنية الماء (النيكسى (Nixe) فى المقطوعة الثالثة سحابة مطفأة أو ميتة • واذن فكل الموجودات التى تسميهـــا القصيدة غائبة ، وليس بحاضر الا النـــافذة والمرآة • ومن يعرف رامبو يعرف أنهـما رمزان لاستشفاف اللامتناهى أو المتعالى • وكل ما عداهما من أشـياء يلغى أو ينطمس فى نفس الوقت الذى يولد فيه فى اللغـة • وتسرى فى النص كله عملية انطفاء أو موت تدريجى تصاحب الانتقال المستمر من «الحضور» الى « الغياب » •

وفى النهاية نسمع أن لألأة النجوم « سرعان » ما تسكن أو تهدأ ، ونلمح من هـذا أن الزمن الذى كان أقرب الى السـكون فى المقطوعتين الاوليين ، سينتقل الى حالة «اللازمانية أو الأبدية» أو المطـلق • أى أنه «سيكون» فى المستقبل • والسر فى هذا أن القصيدة لاتستطيع أو لا تريد أن تقترب من المطلق الا فى صيغة المستقبل أو الافتراض والاحتمال ، كما لم تستطع أو لم ترد أن تقرب من الغياب (أو العدم) الا عن طريق الرمز• ولو أنها حاولت أن تنقل المطلق (اللازمانية واللاشيئية) اليها لما أمكن على الاطلاق أن توجد كقصيدة ــ ولأصبحت لحظة صمت أو بقعة بيضاء فارغة (وخواطر مالارميه مليئة بحبه العميق للبيـــاض والورق الابيض الناصع الذى كان لا يمل النظر فيه ساعات طويلة !) • ان اللغة تقف عند الحد الاخير الذى تستطيع فيه ــ عن طريق طمس الاشياء ــ أن تخلق بالكلمة النافية السالبة ذلك المجال الذى يمكن أن يدخله العدم • ودخول العدم يصحبه الخوف والقلق (الذى يسيطر على القصيدة كلهـــا كما قدمنا) • هذا القلق هو الذى ينتشر ويغرق الاشياء القليلة الباقية ، ويجعلها مخيفة ورهيبة ، بل يزيد من خوفها ورهبتها أن كل ما يجـاورها من أشياء قد غاب وانطمس وسقط فى لجة الظلام والعدم • كل هذا من عمل اللغة • وما يحدث فى عالم اللغة لا يمكن أن يحدث فى أى عالم واقعى ••

١٤ ـ النشاز فى شعر مالا رميه :

حاولنا فى السطور السابقة أن نقدم هذا الشاعر العسير فى ثوب متجانس ما أمكن • وهذه المحاولة شيء يلجأ الدارس اليه بالضرورة ، حتى ولو خالفت الواقع الادبى والفكرى الذى يعالجه • والحقيقة التى لا يمكن أن تغير منها الدراسة هى أنه شاعر صعب معقـد ، لغته مليئة بالغرائب والألغاز • هناك صدع يشق بناءه الفكرى كله ، وهو نفس الصدع الذى لاحظناه من قبل عند بودلير ورامبو بين اللغة والمثال ، والارادة والقدرة ، والطموح والغاية • ولكن مالا رميه يزيد هـــذا الصدع عمقا حين يبرره تبريرا أنطولوجيا • ومع ذلك فليس هذا الصدع سـوى وجه من وجوه الظاهرة التى لاحظناها فى الشعر الحديث كله ووصفناها بالنشاز الذى يسيطر على بنائه • ولعل الفارق الذى يميز مالا رميه عن الشعراء الذين سبقوه هو أن هذا النشاز قد أصبح عنده ، ان صح هذا التعبير ، نشازا أنطولوجيا ••

لننظر فى هذا الكلام ، كما فعلنـــا من قبل وكما ينبغى أن يفعل الدارس دائما على ضوء بعض النصوص • هناك كلمات تتردد كثيرا عند كل شاعر ، وتدل اذا أحسنا النـظر فيهـا على عالمه الشـعرى والنفسى والفكرى • من هذه الكلمات عند شاعرنا : الصخرة ـ الغرق ـ السقوط ـ الليل ـ العبث والزوال •••الخ • وكلها مفاتيح لتجربة كبيرة واحدة هى تجربة الفشـل والخيبة (بشرط ألا نفهمها فهما نفسيا أو ذاتيا بل فهما فلسفيا وأنطولوجيا يرمز الىالعجز عن الوصول الى المثال والمطلق والسعى الى بديله الوحيد وهو العدم الذى يحاول الشـــاعر أن يظهره فى مجاله الوحيد وهو اللغة) ••

غير أن الفشل لا يظهر فى الـكلمات وحدها • انه يعبر عن نفسه أيضا فى الحدث الرمزى للقصيدة كلها • وهذا الفشل على نوعين : فشل اللغة تجاه المطلق (ونستطيع أن نسميه تجاوزا الفشل الذاتى) وفشل المطلق تجاه اللغة (ونستطيع أن نسميه الفشل الموضوعى) •

وقد قدمنا أمثلة عديدة للنوع الاول نسـتطيع الآن أن نستكملها بأمثلة أخرى • يقول الشاعر فى احدى العبارات الأخيرة من القطعة التى أشرنا اليها من قبل (اجيتور ص ٤٥١) اننى أستخرج الكلمة لكى أغمسها من جديد فى عقمها (عبثيتها أو لا جدواها)(١) •• ويقول فى موضع آخر

(١) Son inanité

من التنويعات على لحن واحد (ص ٣٧١) ان كل ما يقدمه الانسان للمثال كمركبة أو مسكن انمـا يناقض طبيعته » · ويستطرد فى نفس الموضع فيقول ان العمل الادبى ووسائله يلطخـان بعضهما البعض بالتبادل · (ص ٣٧١) ·

ولعل تفسير هذه العبارات الغامضة هو أن المثالية التى يريد الاديب أن يحققها فى عمله تظهر ما فى اللغة من عجز وقصـور وانحطاط تمنع تحقيق ذلك المثال الاسمى ·

واذا تركنا « ايجتور » جانبا وجدنا عملا آخر من أعمـال مالارميه المتأخرة (يتميز بالطبع الغريب لكلماته التى رتبت كما قدمت على طريقة الكونترابنكت فى الموسيقى ووزعت على الصفحات كأنها نثـار من النقط أو النجوم على صفحة السـماء) وهو قصيدته المسماة « ضربة زهر » (١) وموضوع هذا النص العسير هو أن العدم أيضا لا يمكن الوصول اليه ، لان الفكر لا يمكنه الافلات من الصدف (فى اللغة وفى الزمن) · ولذلك يصبح الانسان هو « أمير الصخور المر » ··

ونذكر بعد هذا قصيدته «أغنية لاسنت»(٢) التى تعد تعبيرا عن فن الشعر لديه ، وهى أشبه بقصيدة فيرلين المشهورة «فن الشعر» (٣) وان كانت تختلف عنها منحيث الغموض الشديد الذى حير المفسرين والشراح· والواقع أن القصـيدة من أكمـل السوناتات التى كتبها مالارميه ، وهى عمل فنى خالص ، كتب من أجل الفن وحده ، وينبغى أن نستمتع بسماعه أو برؤيته مطبوعا فى كتاب فحسب ، اذ أنه ـ كما يقول هنرى‌شار بنتيير (ص ١٤٧٤) لا يتجه الى القلب ولا الى العقـل ، ولا ينفع فيه التحليل النحوى أو المنطقى · وموضوع القصيدة يدور حول عجز اللغة وقصورها عن الوصول الى هدفها المثالى ، أو الى الجمال المحض الذى تذكره فى آخر

---

(١) Un coup de dés (ضربة زهر أو رميـة نرد لن تلغى الصـدفة) ص ٤٦٠ ـ ٤٧٧) ·

(٢) Prose pour des Esseintes وهى قصيدة كتبها مالارميه عن تاثره ببطل رواية « النقيض A rebours » التى كتبها صديقه الكاتب الفرنسى جوريس كارل هويزمان (١٨٤٨ ـ ١٩٠٧) الذى سجل اعجابه بشعر مالارميه فى ثمانى صـفحات من الفصل الرابع عشر من روايته وقدم فيها نماذج من شعر مالا رميه ساعدت على شـهرته وتعرف الجمهور عليه · كتبت القصيدة فى سنة ١٨٨٥ ونشرت فى نفس السنة فى « المجلة المستقلة » ··

(٣) تجد هذه القصيدة الهامة فى الجزء الخاص بالنصوص ··

مقطوعاتها . والمقطوعات العشر الاولى تحتوى على نداء للشعر الذى يتجه الى غاية سامية ـ أسمى من أن يبلغها الانســان أو اللغة ـ وتدور حول امكانية خلقه . ولكن الشاعر ـ الذى يخاطب شقيقته فيما يشبه الحلم ـ يرى أرض الشعر أو جزيرة الجمال المحض من بعيد ولا يستطيع أن يملك رؤاها ، فأرضها ذات المائة زنبقة ليس لها اسم يمكن أن يهتف به «ذهب البوق الصيفى» ، وأزهار الزنبق فيها تختلف عن كل الازهار ، وبراعمها تتفتح دون أن نستطيع الحديث عنها ، وجزيرة الشــعر تبتسم للشاعر الذى يريد أن يدنو منها ، ولكنها لا تمكنه أبدا من دخولها :

لكن هذه الاخت العاقلة الرقيقة
لم تلق بنظرتها الى أبعد
من ابتسامة ، وأنا كما لو كنت أسمعها ،
أؤدى واجبى القديم .

آه ! فلتعلم روح الشقاق
فى ساعة صمتنا هذه
أن براعم الزنابق العديدة
قد نمت أكبر من عقولنا .

***

الهدف يلوح للمسافر وعليه أن يجاهد ليقترب منه . انه يحمل معه «مجد الشوق القديم» ، وأفكارا ، وكل شىء فيه يلتهب رغبة فى أن يعرف كيف ستستطيع «عائلة الزنابق أن تنهض بالواجب الجديد» .. لابد أن يواصل جهاده (ضد المادة والواقع والاشــياء ، وضد الكلمات والالفاظ المثقلة أيضا) ولا بد أن تستمر «روح الشقاق» التى تسكن هذه القصيدة، أى يستمر الصراع بين الارادة والهدف ، والطموح والغاية ، وأن يعرف الشاعر فى مرارة أن « تلك الارض موجودة » (أى أرض المثال أو جزيرة الجمال) وأن قدر الشعر والشاعر معا أن يجربا الارتفاع اليها والبحث عنها ، ويجربا كذلك الفشل فى بلوغها . وليس هذا بالفشل المطلق . فيكفى أنه يدل على وجود المثال ..

نخرج من هذا كله بأن مالا رميه يسير فى نفس الخط الذى سار فيه بودلير ، وان كان يزيد عليه أنه يكمل ما بدأه «أبو الشعر الحديث» ويدعمه على أســاس أنطولوجى . ويتجلى هذا بصورة أتم فيما سميناه

«بنزعة التجرد من البشرية» أو طرح «البشرية» التى قلنا فيما سبق انها من أهم ظواهر الشعر الحديث ٠٠

ويبـــدو أن مالارميه قد سار هنا خطوة أوسع بكثـــير من بودلير ورامبو ، ووصل بهذه الظاهرة الى أقصى مدى ممكن ٠ فهو ــ أى مالارميهــ قد نقل مصدر الشعر والفكر من الانسان الى الوجود المطلق نفسه٠ ولذلك فقد كان عليه أيضا أن يعتبر أن النشاز الكامن فى الروح والفكر والشعر الحديث ــ وقد تكلمنا عنه فيما تقدم ــ ليس من صفات الانسان فحسب، بل كذلك من صفات الوجود المطـــلق نفسه ٠ ولا بد أن تكون النتيجة مخيفة وهائلة ٠ ولا بد أن تكون صدمة الفشل رهيبة ومفجعة ــ بل أشد رهبة وهولا ممــا كانت عليه فى أى وقت مضى ٠ فبعــد أن كان الاتصال بالمثال أو المتعالى ممكنا (عند من سبقوه من الشعراء بل عنده أيضا فى مراحله المبكرة) أصبح هذا الاتصال الآن بين الانسان والمثال مستحيلا ٠ وليست اللغة وحدها هى العاجزة عن تحقيق المطلق فيها ، بل ان المطلق نفسه ــ وهذا هو الجديد المخيف كما قدمت ــ عاجز عن الاستجابة لنداء اللغة ٠ والنتيجة المحتومة هى أن يخضع قطبا التجربة (اللغة والمطلق) لقانون الخيبة والفشل ٠ صحيح أن الشعر أو الادب والفن بوجه عام يظل هو أعلى الامكانيات فىهذه التجربة ٠ ولكن الصدع أو النشاز الانطولوجى سيبلغ قمته وسيصب على اللغة أقصى قدر من مرارة الفشل والشقاء ٠ هل معنى هذا أن فشل اللغة والادب فشل مطلق ؟ بالطبع لا ٠٠ ولكنهاــ ان سمح القارىء بهذه المفارقة ــ ستنجح عن طريق الكلمة فى شىء واحد، هو التعبير عن الفشل فى تحقيق الاتصال بين الانسان والمثــال ٠ ولعل عبقرية مالا رميه تكمن فى أنه عبر عنه بأسلوب هادىء وصــوت هامس مكتوم ٠٠

لنطبق هذا الكلام على الشعر نفسه ٠ والقصيدة الاولى هى «مروحة أخرى»(١) (اشارة الى قصيدة مروحة التى أهداها لزوجته وقدمناها من قبل) التى أهداها لابنته جنيفييف ، وقد كتبها فى سنة ١٨٨٤ ، ونشرت فى المجلة النقدية(٢) ثم أعيد نشرها ضمن مجموعة أشعاره سنة ١٨٨٧، ولحنها الموسيقى الكبير كلود دوبيسى ســـنة ١٩١٣ ٠ لنستمع الآن الى المروحة نفسها وهى تخاطب سيدتها وتصف حركاتها وسكناتها فى خمس مقطوعات أشبه بالريشات الخمس فى هذه المروحة (ص ٥٨) :ــ

---

(١) Autre éventail

(٢) La Revue Critique

أيتها الحالمة ، لاجل أن أغوص
فى متعة صافية بلا طريق (١) ،
تعلمى ، بكذبة بارعة ،
حمل جناحى فى يدك (٢) .

طراوة (النسيم) فى الغسق
تأتيك مع كل خفقة ..
تزيح ضربتها السجينة
الأفق فى نعومة

دوار ! ها هو ذا الفضاء
يرتعش كقبلة كبيرة
جنت لأنها ولدت لغير انسان
فلا تستطيع أن تنبثق ولا أن تهدأ .

هل تشعرين بالجنة القاسية (٣)
كمثل ضحكة مدفونة
تنساب من زاوية فمك
على الملامح البديعة !

صولجان الشطئان الوردية
الآسنة فوق الامسيات الذهبية ،
هو هذا الرفيف الأبيض المطوى
الذى تسندينه على نار اسورة (٤)

فى هذه القصيدة حدثان ، أحدهما مادى والآخر عقلى . أما الأول فهو فى منتهى البساطة : مروحة فى يد فتاة رقيقة ، والمروحة تفتح ثم

---

(١) أى أنه يستحيل على المروحة أن تستمتع بالحركة فى الهواء «الخالى من الطرقات» الا اذا حملتها سيدتها فى يدها ..

(٢) هى كذبة بارعة لأن صاحبتها « جنيفييف » ستتوهم أنها تحمل جناحا يخفق بين يديها ..

(٣) الجنة القاسية هى نفس القبلة الكبيرة التى وردت فى المقطوعة الثالثة ، وعندما تخفى جنيفييف ابتسامتها خلف المروحة ينزلق الهواء على ثنياتها أو غمزاتها ..

(٤) تشبه المروحة البيضاء المطوية فوق ذراع الفتاة صولجان مملكة خيالية تستحم فى ضوء المساء ، وكانما هى ملكتها ..

تطوى . هذا الحدث البسيط يتفق تمام الاتفاق مع حدث عقلى أو روحى آخر ، بل يكاد يرمز له . فالمروحة تجسد الرغبة الضالة (بلا طريق) فى الارتفاع الى أعلى ، أى الى المثال البعيد غير المحدود . غير أن « الفضاء » ـ الذى يقوم مقام هذا المثال ـ يرتعش كالقبلة الكبيرة التى جن جنونها اذ ولدت فلم تجد أحدا يتلقاها ، فلا هى تستطيع أن تنبثق ولا هى قادرة على ان تهدأ أو تستريح . القبلة اذن تقاسى من العزلة . وكذلك المطلق معزول ، لأن « قبلته » لا تجد العقل أو الروح الذى يتلقاها . لذلك تطوى المروحة أى تخيب الرغبة المتطلعة للمثال ، فتنطوى على نفسها ، ولا يبقى منها غير « الابتسامة المدفونة » ، أى الوعى بالفشل المزدوج . هل ضاع كل شىء ؟ لن يبقى الا شىء واحـــد : شـــواطىء وردية راقدة على ذهب الامسيات ـ أى ذلك البريق الذى يشعه المطلق . يبقى من ناحيتين : فهو لا يتقدم للأمام ولا يصبح ضوءا كاملا ، ولكنه يبقى فى الكلمة التى تخلده، الكلمة التى جربت عبثا أن تعانق المستحيل . الكلمة اذن عاجزة ، ولكن العدم يستطيع ـ على الرغم من عجزها ومن عزلته ـ أن يجد فيها مكانا يحل فيه . والمقطوعة الأخيرة تعبر عن هذا بطريقتها الرمزية حين تقول : « انه هو ، الرفيف الأبيض المطوى ، الذى تسندينه على نار اسورة » . ولابد أن القارىء قد أحس بروح الكآبة والاستسلام والمرارة التى تسرى فى هذه القصيدة المعتمة الجميلة ! .

أما القصيدة الثانية فهى « أغنية صغيرة » ، يعطيها الشاعر رقم «٢» (ص ٦٦) . ويصعب ترجمتها ترجمة مفهومة ، لأنها تخالف بناء العبارة فى اللغة الفرنسية ، وتقدم الحال والفعل والاضافة على الفاعل ، ربمـــا لتشعر القارىء بأنها بهذه الاطالة تريد أن تؤخر الحقيقة التى تنطق بهـا لتزيد من أهميتها . ولنحاول أن نقدم الأغنية فى ثوب نثرى يقرب معناها. فهى تحكى عن صوت غريب جامح ، دوى فى الغابة الصغيرة فى « غضب وسكون » وضاع فى الأعالى ، بينما راح يلاحقه بالأمل والرجاء . لم يتبع الصوت أى صدى ، فهو صوت طائر لا يتاح للانســـان أن يسمعه مرتين فى حياته . هذا الموسيقى القاسى (الطائر) يشهق شهقة معذبة ، ولكنها تتلاشى مع الشك فيما اذا كانت تنبعث من صدره أو من صدر الشاعر . وأخيرا يسقط الطائر ممزقا على أحد الدروب ! ..

ويبدو من القراءة الأولى للأغنية الصغيرة أنها تعبر عن تجربة مؤلمة فشل فيها الشاعر ـ الذى يتحدث فيها بضمير الأنا ـ فى تحقيق مثـــل أعلى . ولكن القراءة الثانية ســـتكشف عن نجاحه فى التعبير عن فعـــل أنطولوجى وتوفيقه فى خلق الصورة الملائمة له .

فالصوت الجامح يتردد من الاعالى فى نغمة معذبة هادئة ، لكى يقهر بعد ذلك ويضيع • وهو يتردد فى نفس اللحظة التى يتطلع فيها « أعلى اليه » (أى نزوعى الى المطلق) • انه صوت طائر لا يسمعه الانسان فى حياته مرتين ، أى صوت المطلق • غير أنه يصمت ولا يصل الى السامع ، على الرغم من الحاحه ودويه المجنون • فهـو اذن ــ أى المطلق ــ منعزل وبعيد ، مهما صدر عنه من اشارات أو اشعاعات أشـبه بالفنارة الغارقة فى ظلمات الليل والبحر • ثم تند شهقة لا نعلم مصدرها ، وتتلاشى فى غمرة الشك • أتكون قد انبعثت من صدرى لاننى لم أسمع صوت الطائر (المطلق) أم انبعثت من صدر المطلق لأن صوته لم يصل الى ؟••

وتنتهى تجربة الفشل المضاعف بسقوط الطائر ممزقا على الدرب •

والتعبير فى القصيدة يتعمد الابتعـــاد عن القطع واليقين ، ويترك القارىء فى حالة الشك والشعور بأن كل شىء محتمل وليس بواقع أكيد• وكأن الشاعر يتجنب العبارة المحددة ويتعمد أن توحى رموزه بمعـــان متعددة ، بعد أن وصل الى أقصى حدود التجربة الوجودية واللغوية معا • قد يكون هذا فشلا آخر • ولكنه فشل مقصود : ان الشاعر لايريد لمأساة الوجود والعدم أن تنسى أو تســـتهلك عن طريق الكلمة الثابتة أو الفهم المحدد • ولهذا فهو يحميها بالاغنية الهامسة الملماحة من ذلك المصير ••

يتحدث الكاتب والروائى الالمانى جان باول (١٧٦٣ ــ ١٨٢٥) فى كتابه الهـــام « الاعداد للاستطيقا » (١) ، فى فصـــل بعنوان « الشـــعراء العدميون»(٢) عن «روح العصر الحاضر» الذى يريد أن يدمر العالم والكون بدافع من شهوة الأنا لكى يستطيع أن يخلق لنفسه مجال الحرية فى العدم بدلا من الانصراف الى تقليد الطبيعة ••

وتكاد هذه العبارة أن تكون حدسا بالحالة التى آل اليهـا الشـعر الحديث من أيام بودلير الى اليوم • وهى تصدق على شعر مالارميه أكثر من أى شاعر سـواه ، مع فارق واحد وهو أن «شهوة الأنا أو طغيانها» قد أخلت مكانها فى شعره لنوع من استقلال العقل أو تجرد الروح حاول أن يبرره تبريرا أنطولوجيا • وقد تختلف الآراء حول هذا التبرير وهل أفاد شاعريته أو أضر بها ، ولكن لا خلاف فى أن هذا الرجل الهادىء المتواضع الذى تفانى فى اخلاصه لفنه كان فى غاية الامانة حين تقبل الموقف السلبى

---

(١) Vorschule der Aesthetik (١٨٠٤) ••

(٢) حرفيا : عدميون شاعريون

الذى قدر على الشعر الحديث ، وفكر فيه الى آخر الشوط ، ووفق الى حد كبير فى التعبير عنه · ومن الطبيعى أن يكون شعره غامضا مظلما · ولكن اتساقه مع نفسه يكفل له حق البقاء · وسيظل هنـــاك دائما من يعجب بجمال شـــعره وصفائه وسحر موسيقاه · (التى تعـجز للأسف كل الترجمات عن القرب منها ··)

* * *

١٥ ـ سحر اللغة وكيمياء الكلمة :

يبدو أن كلمة رامبو هذه قــد تركت تأثيرها القوى على مالارميه · فقد اهتم اهتماما كبيرا بالكتابات السحرية ، بل يقـــال انه قرأ كتابات الأسرار المأثورة عن العصر اليونانى المتــأخر والمنسوبة الى هرميس مثلث القوة (هرميس ترسمجيستوس) بشغف كبير ، وشـــجع ترجمتها الى اللغة الفرنسية وتراسل مع مترجمها ميشليه · ولا بد أنه فطن الى تأثيرها على الشعر اذ يقول فى فقرة بعنوان «سحر» ضمن كتاباته النثرية : « ان هناك قرابة خفية بين الطقوس القديمة وبين السحر الكامن فى الشعر» · ولذلك فان الشعر عنده اهابة أو (تعزيم ، تعويذ) بالاشياء المتكتمة فى غموض مقصود عن طريق الكلمات الللماحة غير المباشرة · أما الشاعر فهو «ساحر الحروف» (ص ٣٩٩) وأما أسلافنا فقد كانوا كيمائيين (بالمعنى القديم المعروف عنهم فى العصور الوسطى كما تقدم) ·

ولا يعنى هذا بالطبع أن مالارميه كان يمارس طقوس الســحر أو ينتمى للجمعيات السرية ، ولكنه يعنى أنه كان مقتنعا بالصلة العريقة بين الشعر والسحر ·

ولا شك أنه قد شارك مشاركة قوية فى نزعة الشعر الحديث كله الى الجمع بين الشعر التأملى المجرد والتعبير عن أعمــاق النفس الضاربة فى جذور السحر ونماذجه وشعائره القديمة · ولا شك أيضـــا ان السحر اللغوى فى أشعاره كان هو الوسيلة التى استطاع عن طريقها ـ بالاضافة الى غموض مضموناته · أن يخلق فيها تلك القدرة الهــائلة على الايحاء ، وأن يخلصها من المعانى الثابتة والكلمات المبــاشرة والاســاليب الجامدة والفهم المحدود · وســـحر اللغة عنده يكمن فى قوة تأثير النغم وطاقة الكلمات على تحريك الشاعرية نفسها · ويكفى أن نذكر كلمته المشهورة: «ان الشاعر يترك للكلمات حرية المبادرة» (ص ٣٦٦) · كما نذكر العبارة التى يقول فيها ان ايقاع اللامتناهى يأتى من استخدام الكلمات الملائمة بل

الكلمات اليـــومية الشائعة ، عندما يمر الاصبع « المتسائل » على بيانو الالفاظ »· (ص ٦٤٨) · وســـيعرف قارىء مالارميه بنفســه أن بعض قصائده لم تنشأ فى الاصل عن فكرة أو معنى بل بدافع من الطاقة اللغوية التى تحملها الكلمات التى تستطيع ــ برنينها ونغمها الصــوتى وحده ــ أن تستدعى كلمات أخرى · ويظهر هذا بوضوح اذا راجعنا بعض قصائده فى صياغتها الاولى وقارناها بصيغتها الاخيرة · ولولا خوفى أن أثقل على القارىء لعرضت عليه بعض النصــوص الاصلية التى تبين كيـــف يأتى الشاعر فى بعض الاحيان بكلمة لا تتصل بالموضوع ولا الفـكرة ، وانما ترتبط بكلمة أخرى بنغمة معينة(*) · ولذلك فهناك أبيـــات كثيرة من شعره تثبت فى الذاكرة وان لم يتصور العقل لها أى معنى · ويؤكد هذا ما يقوله فاليرى من أنه كان يستطيع أن يحفظ «أغرب أبيات مالارميه» ، على الرغم من أن ذاكرته الضعيفة لم تكن تحتفظ بشىء على الاطـــلاق ! ونستطيع أن نقول دون أن نخشى الوقـــوع فى التعميم ان هذه الظاهرة تنطبق على نماذج كثيرة من الشعر الحديث ، فكم من أشعار يحفظها الناس ويرددونها دون أن يفهمــوها · بل ان هذا قــد يكون فى بعض الاحيان مقياسا صحيحا لجودة القصيدة أو رداءتها !··

* * *

١٦ ــ الشعر الخالص :

يمكننا الآن أن نتناول اصطلاحا أشرنا اليه مرات عديدة فى سياق الكلام ، الا وهو اصطلاح الشعر المحض أو الشعر الخالص Poésie pure وقد ورد ذكره فى بعض نصوص « سانت بيف » وبودلير وغيرهما ، كما ورد كذلك فى كتابات مالارميه · والنقاد والدارسون فى القرن العشرين يقصدون به نظرية فى فن الشعر تستند الى انتاج مالارميه و «الرمزيين» · أما مدلول الاصطلاح نفسه فيجب البحث عنه فى كلمة « خالص » التى تتردد كثيرا فى كتابات مالارميه النثرية والشعرية · فالكلمة تعنى دائما

(*) نمثل لهذا بالقصيدة السابقة التى تبدأ بهذا البيت : « أيتهـــا العزيزة من بعيد وقريبة وبيضاء ، فهناك كلمتان « من بعيد وقريبة » تصفان المسافة ، وثالثة «بيضاء» تصف لونا · ولا يجمع بين الكلمة الاخيرة فى الفرنسية وبين كلمتى «عزيزة» و «قريبة» صلة فكرية أو معنوية بل مجرد صوت هو الشين « ch » الذى استدعى بقوته وحده كلمة بيضاء ·· واليك البيت الأول من القصيدة فى نصه الأصلى :
« O si chère de loin et proche et blanche.

« خالص من شيء ما » ، وهو نفس معنـاها عنـد « كانت » الذى يصف التصورات (فى مقدمة كتابه نقد العقل الخالص) بأنها تكون خالصة حين تخلو من كل ما يتعلق بالاحساس أو بالعيان · ومالارميه يقصد بها نفس الشيء تماما · فاذا قال ان الشيء خالص كان غرضه من ذلك أنه نقى من كل الشوائب آلتى يمكن أن تلحق به فتفسد ماهيته وحقيقته النقية · ويمكن أن نرجع الى أحد رسائله التى كتبها فى سنة ١٨٩١ لنتبين معنى الكلمة بوجه عام من هذه العبارة : « تبديد الأشياء واستهلاكها باسم نقاء أساسى » ··

شرط النقاء أو الخلاص الشعرى اذن هو التجرد من الأشياء أو نفيها والغاؤها على نحو ما أشرنا فى الفصول السابقة · ولا يقتصر الأمر على هذا ، بل ان كل خصائص الشعر الحديث التى تعرضنا لها تتجمع فى هذه الفكرة كما استخدمها مالارميه وسلمها للأجيال التالية · فهى تعنى اهمال مواد التجربة اليومية والمضمونات التعليمية أو الهادفة ، وصرف النظر عن الحقائق العملية والمشاعر العادية ، ونشوة القلب أو التطرف فى الانفعال· وعندما يخلو الشعر من كل هذه العناصر يصبح قادرا على الايحاء والسحر اللغوى الذى تحدثنا عنه · بهذا تستطيع الطاقات اللغوية ــ التى تكمن بعيدا عن وظيفة التفاهم والتواصل اليومية للغة ، أو تحتها وفوقها ان شئت ــ أن تجرب وتجرب ، وتوفق الى النغم المؤثر المتجرد من المعنى الذى يحيل بيت الشعر الى « تعويذة سحرية » ويضفى عليه قوتها وتأثيرها ··

وقد تكلم مالارميه كثيرا عن الصلة الوثيقة بين الموسيقى والشعر ، واتخذت بعض عباراته بمثابة تعريف « للشعر الخالص » أو ساعدت على الوصول اليه · فالناقد الفرنسى برن ــ جوفروى A. Berne-Joffroy يقول مثلا فى سنة ١٩٤٤ : « الشعر الخالص هو اللحظة العليا التى ينسى فيها البيت ــ بطريقة منسجمة متجانسة ــ مضموناته · انه الشعر الذى لم يعد يريد أن يقول شيئا ، وانما يريد أن يغنى فحسب » · ومع ذلك فلا ينبغى أن نفهم من كلام مالارميه عن الموسيقى ما يفهم منها عادة من حلاوة النغم أو عذوبة الأصوات · فالواقع أنه يقصد بها نوعا من الرفيف أو الذبذبة التى لا تقتصر على الأصوات وحدها بل تمتد كذلك الى المضمونات العقلية للشعر وتوتراته المجردة ، وكلها تتجه الى الأذن الداخلية ــ ان صح هذا التعبير ــ أكثر مما تتجه الى الأذن الخارجية · يبقى أن نقول ان فكرة مالارميه عن الشعر الخالص تتلاءم تماما مع الأسس العامة التى يقوم عليها · انها ــ بمعناها السالب أو النافى الذى فهمنا منه النقاء من كل

العنـاصر الشائبة ـ هي المعادل النظرى لفكرة العدم التى يدور حولها شعره ..

ونستطيع أن نقول ان هذا الشعر الخالص لا يصدق على شعر مالارميه وحده ، بل يتعداه الى كل شعر ـ قديم أو حديث ـ لا يقصد الى اثارة الاحساس أو التعبير عن أفكار ومضمونات ، بقدر ما يريد أن يكون «لعبا» تمارسه اللغة والخيال ..

* * *

١٧ ــ الخيال المتسلط ، التجريد والنظرة المطلقة :

تكلمنا فى الفصول السابقة عن الخيال المتسلط أو الدكتاتورى . وهذا الخيال يظهر أيضا فى شعر مالارميه لتحل صوره محل الواقع الذى لم يعد يهمه أن يصفه ولا أن يعرف نظامه الموضوعى.انه يعمل بشكل أكثر هدوءا وهمسا مما كان عليه عند رامبو ، ولكن هذا العمل الهادىء الهامس له وزن الفعل القـائم على أساس أنطولوجى ، كما تظهر فكرة التجريد ضمن الأفكار التى يوحى بهـا ، على نحو ما رأينا عنـد كل من بودلير ورامبو . ان الخيال بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة يوازى التجريد . تؤكد هذا عبارة ترد فى معرض كلامه عن ريتشارد فاجنر اذ يقول ان الروح الفرنسـية ـ التى تكره حكايات الخوارق والأبطال ـ روح خيالية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ومجردة ، أى شاعرية (ص ٥٤٤) والشاعرية هنـا مقصورة بالمعنى الذى فهمه الاغريق عن الشعر من أنه صنعة وانتاج. وبجانب هذه الفكرة نجد فكرة أخرى عن النظرة المطلقة ، التى يشرح مالارميه معناها فى مقاله عن « الباليهات » (ص ٣٠٣ ــ ٣٠٧) بقوله : « ليست الراقصة امرأة ترقص ، بل هى استعارة تحتوى فى ذاتها على صورة أولية من صور كياننا : سيف ، أو كأس ، أو زهرة ... الخ . وهى لا ترقص ، بل توحى بكتابة جسـمها بشىء لا يسـتطيع النص أن يؤديه الا بطـريقة ملتوية » (ص ٣٠٤) ..

الرقص اذن تجسيم بصرى للفكرة ، أى أن الذى ينظر الى الراقصة يرى من خلال مظهرها المادى صورة أولية من صور الوجود الانسانى ، وهذا يأتى من « نظرة غير شخصية ، براقة ، مطلقة » (ص ٣٠٦) قد يخيل الينا أننا نلمس فى هذا كله مسحة أفلاطونية ، ولكننا لا نلبث أن نقرأ هذه السطور فى نهاية المقال : « تقدم اليك الراقصة ، من خلال

النقاب الأخير الذى يبقى دائما ، عرى (أو صفاء) أفكارك وتسجل رؤيتك فى صمت ، فى صورة رمز (أو علامة) هى الراقصة نفسها » (ص٣٠٧) ٠

لا نلبث كما قلت أن نتبين أن الفكرة غير أفلاطونية ٠ فالذى ينظر لا يرى حقائق موضوعية ثابتة أو نماذج أولية خالدة ــ كما هو الحال مع المثل عند أفلاطون ــ بل يرى صورا أولية من عقله أو ذاته هو يسقطها على الظاهرة التى يراها ليحولها الى علامات أو رموز تدل على ذاته وكيانه هو ٠٠ ولا يتم هذا الا « بنظرة مطلقة » تستطيع أن تنفذ فى الظاهرة ــ دون أن تتحول مع ذلك عن ذاتها ــ لترى فيها رموزا على حركتها وجوهرها الباطن ٠ ومن هنا يعد مقال « الباليه » أقوى دفاع عن فعل الخلق الحر المطلق من كل قيد ، كما يصلح تعبير « النظرة المطلقة » أن يكون شعارا يصدق على الشعر المجرد عند مالارميه وأتباعه ، بل يصدق كذلك على الرسم الحديث الذى يصرف النظر عن الموضوعات الخارجية ليستبدل بها بنـــاء متشابكا من الخطوط والأشكال والألوان ٠

اذا طبقنا هذا الكلام على شعر مالارميه وجدناه يقلب نظام العـــالم الخارجى ، ويجرد الظواهر والأشياء من النسق المألوف فى الزمان والمكان ٠ وهو فى هذا قريب من شعر رامبو ، وان اختلف الأساس الفلسفى عندهما اختلافا شديدا ٠ ويمكن أن نمثل لهذا ببعض انتاجه ٠٠

فأحد مقالاته (والمقالات أيضا أدب !) بعنوان « اللذة المقدســة » يبدأ بعبارات لا يمكن أن نفهمها بالمقاييس العــادية الا اذا ترجمناها على النحو التالى : « فى الخريف يعود سكان باريس من الصيد ويذهبــون الى المسرح ، ويسلمون أنفسهم لســحر الموسيقى » ٠ فاذا نظرنا الى النص الأصلى (٣٨٨) وجدناه يقول : « الريح تدفع الناس للعودة من الأفق الى المدينة عنــدما ترتفع الســـتار عن روعة الخريف المهجورة ٠ رفيف لعب الأصابع ، الذى تهدىء منه أوراق (الشجر) ، ينعكس عندئذ فى حوض الأوركستر المتهيىء (للعزف) » ٠٠

ويلاحظ أن هذه العبارة لا تتكلم عن الخريف الا فى صورة استعارة غير مباشرة ، أى عندما يكون الكلام عن المسرح (الستار) وقائد الأوركسترا (لعب الأصـــابع) وبذلك يلتقى الخريف والمسرح فى وحدة واحدة تزيد بالطبع عن كونها مجرد استعارة ٠ كما أن تقديم التفاصيل الجزئية على الكل والأمور العرضية على الجوهر تعد من ناحية أخرى احدى خصائص الأسلوب اللا واقعى الذى سيكون له صداه الكبير فى شعر القرن العشرين ٠ أنظر

مثلا الى هذا البيت ــ من احدى قصائده المبكرة ــ الذى يصف فيــه ملاكا يحمل سيفا عاريا بقوله : « ملاك يقف فى عرى سيفه » (ص ٢٨) فيصف الملاك بما يميز السيف • أو حين يتكلم عن مجموعة من الراقصات فلا يذكر أشكالهن بل « شحوب الموسلين (نوع من القماش) العابر ، الذى تبرز منه ابتسامة وذراع مفتوحة فى حركة ثقيلة كحركة الدب » (ص ٢٧٦) ••• فالراقصات يظهرن من خلال صفة جزئية واحدة ضمنت فيها صفة جزئية أخرى من كائن آخر يصعب علينا أن نتبين المقصود به فى النهاية ، وهو مهرج الســيرك • أى أن الصفات العرضية تعزل عن الشــكل الكلى الذى يحتويها وتتحول الى صور لا واقعية متداخلة فى بعضها البعض • وتبدأ احدى القصائد المتأخرة بالاشارة الى ستارة من الدنتيلا ، ثم تتحدث المقطوعة الثانية فجأة عن خلاف عام أبيض لباقة ورد مع نفسها ، يفر الى النافذة الباهتة ويسبح أكثر مما يدفن (ص ٧٤) ، فنرى كيف جردت المخيلة ذلك الشىء من خصائصه المادية وحولته الى مجمــوعة متشابكة من الحركات • ان الشاعر هنا لم يتلق مجمــوعة من الانطباعات من العالم الخارجى على طريقة التأثريين فى الرسم ، بل راح يطبع أشكالا خيالية على أشياء جردت تجريدا تاما من مادتها الواقعية •

* * *

١٨ ــ الشاعر وحيد مع لغته :

لعل هذه الأمثلة القليلة أن تكون مصداقا لقول مالارميه ان الشعر بناء منعزل • فالواقع أن شعر مالارميه أكثر أبنية الشعر الحديث عزلة وابتعادا •• لقد شيده بمواد قليلة ، وحاول فى حرص وحذر أن ينقل المجال الفارغ اللا متناهى للمطلق الى لغة أرضية تعبر عن رموزه فى « نغم صامت منسجم » (ص ٦٤٨) ولقد قال مالارميه مرة فى أحد أحاديثه ان الشعر قد ضل طريقه منذ أن « انحرف به هوميروس انحرافا عظيما » • وعندما سأله محدثه عما كان قبل هوميروس أجاب قائلا : «أورفيوس» ••

فهو اذن قد حاول أن يرجع الى هذا الشاعر الأسطورى البعيد ، وأن يحقق فكرته عن الشعر كغناء يتحد فيه الشــعر والفكر ، والسر والمعرفة • ومن يدرى ؟ فلعله قد أحس بالقرابة التى تجمعه بهذا الشاعر القــديم ، أو لعل لغته الشــعرية التى حاولت أن تعيــد للكلمة بكارتها وأصالتها الأولى قد أعادته كذلك الى هذا المنبع الشعرى الأصيل القديم ••

ان شعر مالارميه يجسد العزلة والوحدة الكاملة · فهو لا يحس بالحنين الى التراث المسيحى أو الانسانى أو الأدبى · وهو يحرم على نفسه التدخل فى شئون الحاضر · بل انه يصد القارىء عنه ويأبى أن يكون بشريا ، بالمعنى الذى أشرنا اليه مرارا من التجرد من النزعات والعواطف البشرية · وهو الى وحدته أمام الماضى والحاضر وحيد تجاه المستقبل : « يجب على الشاعر أن يقوم بشىء واحد ، هو أن يعمل فى ظلال السر ، ويوجه بصره الى زمن يأتى فيما بعد أو لا يأتى أبدا » (*) (ص ٦٦٤) · ولذلك فالوحدة هى رفيق الشاعر وقدره الضرورى وسط مجتمع ينكره ويضع العقبات فى طريقه ··

ان الواقع قاصر ، والحقيقة المتعالية عدم ، وعلاقته بهما صراع مرير؛ ونشاز مستمر ، والفشل دائما هو الحصاد الأخير · ماذا يبقى اذا لهذا الشاعر ؟ · يبقى له القول الذى يحمل فى ذاته حجته وبرهانه · انه وحيد تماما مع لغته ، يجربها ما شاءت له التجربة الحرة والخيال الطليق · هنا حريته ووطنه · وهو يقوم بمغامرته ويعلم أن الناس قد تفهمه وقد لا تفهمه · ولو لم يكن هذا هو موقف الشعر الحديث كله ، لما وجد مالارميه ما وجده حتى الآن من الاكبار والاعجاب ··

* * *

١٩ ـ كلمة أخيرة :

يقول مالارميه : « بعد أن وجدت العدم وجدت الجمال » · ولكنه بعد أن وجد الجمال المطلق رأى نفسه يعود من جديد الى العدم · تبين له أو لمن جاءوا بعده أن « التذوق المتطرف للشكل » ـ كما يقول بودلير ـ والعناية الفائقة بالجمال قد التهمت الحياة وأفقرت الواقع وانتهت الى عقم الشعر ··

واذا قلنا فى نهاية هذا البحث بالعودة الى الواقع فليس ذلك ايثارا للسهولة ، ولا جريا وراء النداءات والكلمات المكرورة التى جنت هى أيضا على الواقع حين وضعته فى قوالب جامدة محدودة · ولكننا نقصد أن الشعر كان دائما فى صميمه مشغولا بالواقع ، أعنى بوضع الانسان وحالته فى العالم · واذا كان الشعر فى أواخر القرن التاسع عشر قد

(*) من رسالة الى الشاعر الغنائى بول فيرلين ، وقد كتب فيها شيئا عن تاريخ حياته استجابة لرغبة صديقه (انظر نص هذه الرسالة القصيرة الجميلة فى طبعة البلياد الكاملة لأعمال مالا رميه) ·

اندفع الى أقصى حدود هذا الواقع لكى يمد يديه الى المجهول ، واذا كان قد حاول الغاء هذا الواقع والفرار من سجنه الخانق بحثا عن المطلق أو الجمال الخالص أو المجهول ــ فقد كان فى ذلك كله يحقق وظيفة الشاعر الخالدة : تنقية الواقع واعادة خلقه أو تشكيله بعد أن خربه الانسان بالشر والقهر ، وأفسده بالظلم والفقر ، وتقديم أغنيته شهادة على ايمانه بالمعنى فى عالم فقـــد معنـــاه · صحيح أنه أسرف فى هدمه للواقع ــ الخارجى واللغوى ــ وتصفيته بل والغائه ، حتى صار الشاعر هو الشهيد أو المنتحر الذى يقتل نفســه فى سبيل أن يحيا المطلق · ولكن ألم تكن هــذه هى النهاية المحتومة لقصة طويلة بدأت من عصر الاصلاح والنهضة حين انفصلت الرموز عن الواقع الذى كانت قائمة فيه وراح الانسان بعد ذلك ــ مثــل باسكال ــ يضل بينهما فى صحراء البحث ؟ ألم تصل هذه الدراما الى ذروتها عند «كانت» الذى أوقف موكب العقلانية المنتصر ، وكشف لسفينة العقل البشرى عن الظلمات المحيطة بها من كل جانب فى رحلتها الى المطلق والمجهول ؟ أليس حكيم كونجسبورج العجوز هو الذى سلب العقل من كل أمل فى بلوغ المطلق ثم أشفق عليه ففتح باب الأمل الخلفى عن طريق القلب أو الايمان أو الأخلاق أو العقل العملى كما يسميه ؟ ألم يزد الاهتمام بعد ذلك بتجربة الخلق والفن والجمال على يد فلاسفة مثل شيلنج وشوبنهور حتى وصل الى حد الرعشة المقدسة عند نيتشه ؟ ألم يقل هذا ان العالم فى صميمه « ظاهرة جمالية » وأن ملكة الخلق والابداع هى السبيل الوحيد الى المطلق ، وأن الشىء الوحيد الذى يبرر العالم والوجود الى الأبد هو أن يكون ظاهرة جمالية ؟ ألم يحكم بعجز المعرفة والأخلاق عن ادراك معناه ؟ وحين كان فى مراحل حياته التالية يفقد ايمانه بهذه الحقيقة أو « هــذا الانجيل الوحيد الممكن على الأرض » ــ ألم يكن ينحدر الى أعماق اليأس ويجد نفسه وحيدا مع العدمية التى كان أكبر مكتشفيها وأكثرهم استماتة وأملا فى القضاء عليها ؟ ألم يكن يحدث له هذا كلما تشكك فى الجمال وتصور أنه وهم وباطل ؟

ولكن نيتشه حلقة فى سلسلة طويلة بدأت بكانت الى شوبنهور ، وامتدت بعدهما الى فاجنر وبودلير ، الى أن وصلت لمالارميه فكان أعظم وآخر حلقة فيها ، وجوهرة العقــد التى توهجت ثم خبا فيها البريق · صحيح أن نورها أو لهيبها مايزال يلسع أصابع الشعراء الى يومنا الحاضر · ولكن لعلهم قد صاروا الآن أكثر ميلا الى الاستدفاء بشمعة الحياة والواقع ، بدلا من الاحتراق فى وهج المثال والمطلق ··

الفصل الخامس

ثورة الشعر في القرن العشرين

ليكن الشعر عونا على الفعل

(الوار)

كانت هذه نظرات سريعة الى التطور العام للشعر الحديث ، لا تغنى بالطبع عن التفصيل • فالصورة العامة لهذا الشعر صورة محيرة ، ولن يقربنا منها سوى الرجوع الى الأصول التى مهدت لها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والقاء نظرة خاطفة على ملامحها الفردية عند بعض الشعراء الذين يمثلون أصدق تمثيل ••

ولقد رأينا أن الاسلوب الشعرى الذى يسيطر اليوم على القرن العشرين قد نشأ فى فرنسا لا فى أى بلد أوروبى آخر ، وكان ذلك فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر (*) • مهد له الشاعر الكبير بودلير بعد أن ظهرت بوادره عند شاعر الرومانتيكية الألمانية نوفاليس والشاعر الكاتب الأمريكى ادجار ألن بو • ثم سار فيه الشاعران رامبو ومالارميه الى أبعد الحدود التى يمكن أن يجسر الشعر على السير فيها • والواقع أن الشعر فى القرن العشرين لم يعد يأتى بجديد • وليس فى هذا القول

(*) ودور فرنسا هنا شبيه بالدور الذى قامت به منطقة البروفانس فى ذيوع نوع خاص من اغانى الحب فى القرن الثانى عشر – لعله متأثر بالشعر والزجل ومثل الحب والرجولة فى الاندلس – أو الدور الذى قامت به ايطاليا فى نشر أشكال جديدة من شعر الصنعة فى القرن السادس عشر • على أن نشأة الشعر الحديث فى فرنسا لا تمنع أنه قد سار بعد ذلك فى طريقه الخاص واكتسب فى كل بلد طابعه المتميز ، وفقد فى بعض الاحيان آثار أصله الفرنسى ••

ما يغض من قيمته أو يقلل من شأن بعض الشعراء المجيدين فيه · ولكنه يتيح لنا أو بالأحرى يفرض علينا التعرف على وحدة الأسلوب التى تربطه بأولئك الرواد العظام · ووحدة الأسلوب لا تعنى الاطراد ولا الملل ، ولكنها تدلنا على الروح العامة التى تجمع بين الشعراء على اختلافهم فى النظرة والموضوع والأداء اللغوى والمنحنى الداخلى ·

فنحن لا نستطيع مثلا أن نتحدث عن وحدة الأسلوب الشعرى عند شاعرين مثل لامارتين وسان ــ جون بيرس فى اللغة الفرنسية أو عند ليوباردى وأنجارتى فى الايطالية ، أو جوته وجوتفريد بن فى الألمانية ، أو شوقى وأدونيس فى العربية · ولكننا نستطيع أن نتحدث عن شعراء مثل رلكه وألبرتى واليوت ورينيه شار ، على ما بينهم من اختلاف فى النشأة والنظرة والأصالة والمزاج · فوحدة الأسلوب التى نتحدث عنهـا هى سبيلنا الوحيد للاقتراب من هذا الحشد الهائل من القصائد التى تتأبى ــ عامدة ــ على الفهم المعتاد ، تتلوها ولا شك خطوة أخرى للتغلغل فى العبقرية الفردية لكل شاعر على حدة · والحق أن المجال لا يتسع للاشارة الى هؤلاء الشعراء الا فى أضيق الحدود · وكل ما نستطيع أن نقوم به هو استكشاف الصـــورة المحيرة التى يقدمها الشعر المعـــاصر ، وتبين بعض ظواهره الحية التى لا تزال تعمل عملها فيه منذ القرن الماضى ··

المهم هو أن نعرف أن الظواهر التى رأت النور فى القرن المـاضى لا زالت تؤثر على الحياة الشعرية حتى اليوم · وسواء تبين لنا أن شاعرا من الشعراء قد تأثر بسلفه أو لم يتأثر ، فان ذلك لن يعفينا من التسليم بحقيقة هامة تسرى على الشعر سريانها على سائر الفنون ، ألا وهى أن لكل عصر روحه وأسلوبه الملزم ، وأن هناك أسلوبا فى الرؤية والاحســـاس والأداء لا يزال يسود الشعر الأوروبى منذ أكثر من مائة عام · ولا يصح أن ننخدع بكثرة المدارس والبرامج الأدبية التى ظهرت فى أقل من قرن من الزمان · فقد لا يكون هذا التنوع الهائل سوى نوع من خداع البصر يبين لنا مدى خصوبة الشعر الحديث وتنوع امكانياته وتعدد الفروق والظلال فيه ، ولكن لا يجوز أن يحجب عن أعيننا وحدة البناء والروح العامة التى تسوده وتتغلغل فيه ·

ان من يتصفح المراجع الحديثة فى تاريخ الأدب يجـدها تتحدث عن « المدرسة الرمزية » وتكاد تتفق على تحديد نهايتها بسنة ١٩٠٠ · ولقد آثرنا تجنب هذا الاصطلاح المدرسى ما أمكن ، اذ رأينا أن الخصائص المميزة

لشعرائها الكبار لا تزال فى مجموعها هى نفس الخصائص التى تميز الشعر فى العصر الحديث ، وأن تأثير أقطابها ــ وفى مقدمتهم مالارميه ــ لا يزال قويا على شعراء متأخرين مثل فاليرى وجيان وأنجارتى واليوت ٠٠ واذن فالأمر لا يخرج عن احدى اثنتين : فاما أن الرمزية « لم تمت بعد ، واما أن الكلمة تعبر تعبيرا ناقصا عن أسلوب أدبى بذاته ، ولابد فى هذه الحالة أن نقتصد فى استعمالها أو نستغنى عنها بوصف خصائص هذا الأسلوب وابراز ظواهره ٠٠

والمهم بعد كل شىء هو ألا نغتر بالأسماء أو ننسى سياقها فى التراث ٠ وكل من يقرأ الدراسات النقدية التى تتناول الحياة الأدبية الأوروبية فى نصف القرن الأخير لابد أن تدهشه أو تفزعه كثرة المدارس والاتجاهات و « المودات » التى تلغى بعضها البعض ! فمن دادية الى مستقبلية الى تعبيرية ، ومن ابداعية الى وضعية جديدة الى سريالية الى هرميتية أو الغازية ٠٠٠ الى آخر هذه الأسماء التى لن ينقطع سيلها مع تطور العصور ٠ وكأنما هى صدى لتعدد الأحزاب السياسية وصراعاتها فى بلاد البحر الأبيض بوجه خاص ٠٠ ومع ذلك فلعل هذه الكثرة الهائلة أن تكون مظهرا صحيا من مظاهر الشعر الحديث الذى يؤكد أصحابه أنهم لا يكتبون للخلود وانما يثبتون تجاربهم المستمرة فى اللغة وحرصهم على قطع صلتهم بالماضى أو بالتراث الذى لا يمكن فهمهم مع ذلك الا اذا عرفنا موضعهم منه ٠٠

ولننظر الآن فى الظواهر العامة فى شعر القرن العشرين ولنحاول أن نقى أنفسنا شر التبسيط والتعميم : ــ

١ ــ تمجيد العقل أم تحطيمه ؟ :

ليس من العسير أن نضع أيدينا على اتجاهين رئيسيين فى بناء الشعر الحديث ، سار فيهما رامبو ومالارميه فى القرن الماضى ٠ فهناك ان شئنا التبسيط ما يمكن أن نسميه بالشعر المتحرر من الشكل أو الشعر غير المنطقى فى جانب ، وهناك الشعر العقلى الملتزم بالشكل المحكم الدقيق من جانب آخر ٠ وقد تم التعبير من كلا الاتجاهين سنة ١٩٢٩ فى صيغتين تناقض احداهما الأخرى ٠ فأما الصيغة الأولى فيعبر عنها فاليرى بقوله : « ينبغى أن تكون القصيدة عيدا من أعياد العقل » ٠ وأما الاتجاه الآخر المضاد فيعبر عنه رائد المدرسة السيريالية أندريه بريتون حين

يقول : « ان القصيدة ينبغى أن تكون حطام العقل » أو حين يقول بعد ذلك بقليل : « ان الكمال هو الكسل » . (المجلة السيريالية سنة ١٩٢٩) ..

ووجود هذين الضدين فى شعر القرن العشرين شيء يرتبط بأسلوبه وصورته العامة . فليس الأمر - كما قد يبدو من النظرة السطحية - مجرد خلاف بين حزبين أدبيين متعارضين ، بل هو تعبير عن توتر يشمل الشعر الحديث كله ، وصراع تدور رحاه فى وجدان الشاعر الواحد بين العقل والأسطورة ، والنظام والحلم ، والتجريد والهلوسة . وعلى الرغم من اختلاف النموذجين فهما يؤكدان مشاركتهما فى وحدة البناء العام التى تميز الشعر الحديث . فالشعر العقلى والشعر غير المنطقى يشتركان فى طرحهما للنزعات البشرية ، وبعدهما عن العاطفية المألوفة ، وتخليهما عن الشيئية المعتادة ، وتأبيهما على الفهم المحدد ، وايثارهما للايحاء بمعان متعددة ، وجعلهما من القصيدة كيانا مستقلا بنفسه يكمن مضمونه فى لغته وخياله الطليق ولعبه بالأحلام لا فى محاولة نسخ العالم أو التعبير عن العواطف . وكل هذه الصفات ستصدم القارىء العربى وتحيره لانه اعتاد أن ينتظر من الشعر أن (يصور » و « يعبر » . ولكن لا بد له أن يتقبلها ويعود نفسه عليها اذا أراد أن يجد مدخلا الى الشعر والفن التشكيلى والموسيقى الحديثة ..

ان وحدة البناء فى الشعر الحديث هى نفسها وحدة البناء فى الفن الحديث بوجه عام . وهذا هو الذى يفسر تشابه الأساليب فى الشعر والرسم والموسيقى . وهناك ظاهرة خارجية قد تؤكد هذا كله . فليس من قبيل الصدفة أن تنعقد أواصر الصداقة العميقة بين أقطاب الشعر والرسم والموسيقى الحديثة ، وأن يشعروا بأنهم يشتركون فى مغامرة واحدة . والصداقة التى كانت تربط بودلير بالرسام الشهير ديلاكروا ، أو تجمع بين طائفة الرسامين والشعراء مثل هنرى روسو وبيكاسو وبراك وأبوللينير وماكس جاكوب ، أو بين لوركا ومانويل دى فايا وسلفادور دالى أشهر من أن نتحدث عنها .. أضف الى هذا أن الرسامين والموسيقيين يلجأون فى كثير من كتاباتهم التى توزع فى معارضهم أو حفلاتهم الى استخدام تعبيرات واصطلاحات يستعيرونها من كتابات الأدباء ، والعكس أيضا صحيح .. ولقد استطاع ديدرو أن يتوصل من تحليله لعدد من الرسوم الى حقائق مذهلة . وربما كان هذا نوعا من الاحساس بهذا البناء العام الذى تشترك فيه كل مغامرات الفن والأدب الحديث .

٢ ـ رأيان في الشعر الحديث :

كان من طبيعة الأمور أن يتفكر الشعراء المحدثون منذ عهد ادجاربو وبودلير فى شعرهم فيضعوا له البرامج والنظريات التى لا تقل أهميـة عن انتاجهم من هذا الشعر . ولم ينشأ هذا عن رغبة فى التعليم بقـدر ما نشأ عن اقتناع بأن العمل الشعرى هو احدى مغامرات العقل الذى يعمل ويتأمل ذاته فى وقتواحد فيزيد بهذا التأملمن حدة التوتر الشعرىنفسه ويوشك معظم الشعراء الكبار فى القرن العشرين أن يكونوا قد وضعوا مذهبا نظريا أو فنا شعريا عن أدبهم أو عن الأدب بوجه عام . ومع أن الفنان المبدع قد لا يحسن النقد فى أغلب الاحيان ، الا أن فى استطاعتنا القول بأن هذه الكتابات النظرية التى أخرجها الشعراء لا تقل أهميـة عن شعرهم نفسه ، وأنها قد أكدت الرأى المعروف فى أوائل القرن التاسع عشر من أن الشعر الغنائى هو أنقى وأعلى ظواهر الابداع الأدبى وأنه ما من طريق يصل بين قمة الشـعر الوحيدة وبين منعرجات الأدب المستوية ، وأن هناك مسافة بعد شاسعة بين الشعر وبين الفنونالروائية والدرامية التى تعتمد على المنطق والواقع ، وهى نفسها مسافة البعـد بين كتابة يتحدث فيها الاديب الى نفسه (مونولوج) وأخرى يريد بها التوصيل الى الآخرين ، لأن الشعر ، كما يقول جوتفريد بن ، هو فن متنسك معتزل .

ويصح أن نعرض هنا لرأيين فى الشعر بقلم شاعرين كبيرين يؤكدان فيهما أن كثيرا من الملامح والخصائص الهامة فى فن الشعر فى القرن التاسع عشر قد انتقلت الى فن الشعر فى القرن العشرين .

ويرجع الرأى الأول الى الشاعر الفرنسى « جيوم أبوللينير » ، وهو برنامجه الذى نشره فى سنة ١٩١٨ بعنوان « الروح الجديدة والشعراء» فى مجلة « ميركيردى فرانس » (*) .

والروح الجديدة التى يقصدها أبوللينير هى روح الحرية المطلقة . والحرية فىالشعر معناها أن يعالجالشاعر كلمادة ممكنة بغير اعتبار لدرجتها أو شرفها وأهميتها . فالشاعر يستطيع أن يجدمادة الهامه فى الكواكب والمحيطات ، كما يجدها فى منـديل ملقى على الأرض أو فى عود ثقاب مشتعل . ان خياله يرى فى أسمى الاشياء وأحقرها ما لم يره أحد ، وأذنه

* L'esprit nouveau et les poètes, in : Mescure de France (1918).

تسمع فيها ما لم يسمعه إنسان قبله . انه يحولها فجأة الى مفاجآت مثيرة و « أفراح جديدة ولو كان فى تحملها العذاب كل العذاب » . ان أقل الاشياء وأحقرها شأنا يصلح أن يكون معبرا الى لانهاية مجهولة ، تلمع فيها أضواء المعانى المتعددة ، كما يصلح أن يكون سبيلا مؤديا الى غياهب اللاشعور .

ان الشيء المضحك العابث يستوى فى درجته وقيمته مع أمجاد البطولة . وكذلك لا يجد الشعر حرجا من اختيار مادته من واقع الحياة الالية والتقنية التى وصلت اليها المدنية الحديثة ، فيتسع للكلام عن التلغراف والتليفون والطائرة . والألات التى هى « بنات الرجال اللاتى لا أمهات لهن » .. وهو يربط هذه الاشياء جميعا بأساطير يبتكرها خياله ، أساطير يسمح فيها بكل شيء ، وبالمحال نفسه أو المستحيل قبل أى شيء آخر . وهدف الشعر من ذلك كله هو الوصول الى ما يسميه أبوللينير « القصيدة المركبة » التى تشبه صفحة فى جريدة يومية ، تلتقى العين فيها بأشياء مختلفة فى وقت واحد ، أو فيلما تتجاور فيه الصورة الى جانب الصورة . لا مكان هناك لأسلوب الوصف والزخرفة والتنميق والخطابة ، بل صيغ جادة تعالج أعقد الموضوعات بأدق شكل ممكن . ان الابداع الأدبى أشبه ما يكون بعمل الميكانيكى الدقيق . ومن واجب الأدب والشعر بوجه خاص أن يبذلا كل ما فى وسعهما لمنافسة العلوم الرياضية فى دقتها وجسارتها . ومن واجب الشعر كذلك أن يتشبه بالكيمائيين القدامى فيضنى نفسه فى البحث عن « صيغ وكشوف نادرة » « تجعل منه « كيمياء شعرية عريقة » .

ان الشعر الجديد تواجهه الأخطار والمزالق ، مثله فى ذلك مثل الروح الجديدة بوجه عام . ولكنه يظل تجربة تستحق الاقدام عليها ، وتستمد قيمتها من شجاعة المخاطرة لا من النجاح النهائى . ينبغى أن يقوم الشعر دائما على المفاجأة ، فالمفاجأة التى تذهل القارىء بغرابتها أو بلهجتها الدرامية المعادية له هى أهم ما يميز الشعر الحديث عن الشعر القديم . وعلى الشاعر الذى يبحث عن المجهول ويعبر عنه بلغة شاذة غير مألوفة ولا مقبولة أن يتحمل الوحدة والانعزال ، ويصبر على سخرية الناس أو تشهيرهم به .

ونعرض الآن ـ بعد هذا البرنامج الجرىء الذى يستمد كما نرى من روح رامبو والذى يعد أهم حلقة نظرية تربط بين شعر رامبو وبين الشعر فى القرن العشرين ـ نعرض لرأى آخر أبداه جارثيالوكا فى حديث ألقاه

فى سنة ١٩٢٨ فى ذكر الشاعر الاسبانى الكبير جونجورا (*) بعنوان « الخيال الشعرى عند دون لويس دى جونجورا » ..

وجونجورا (١٥٦١ ــ ١٦٢٧) شاعر قديم لعله اعتقد الشعراء القدامى فى أسبانيا وأصعبهم . وقد أعاد الاسبان اكتشافه منذ سنة ١٩١٠ وأفادوا بحركة البعث هذه شعرهم الجديد فائدة لا تقدر . فلوركا يقول عنه فى حديثه السابق انه « أب الشعر الحديث » ويبين أوجه التقارب بينه وبين مالارميه فى الأسلوب والأداء ، بل ويقول أن مالارميه هو أفضل تلاميذ جونجورا ، وأقربهم الى فنه الشعرى ، على الرغم من أن الشاعر الفرنسى لم يعرف شيئا عن الاسبانى ..

ويعد كلام لوركا عن هذا الشاعر القديم تعبيرا عن رأيه فى الشعر الجديد ونظرته الاستيطيكية اليه . فقد كان جونجورا ــ كما يقول لوركا ــ يعتقد أن قيمة الشعر لا ترتفع الا بمقدار بعده عن كل ما هو عادى مألوف فى العالم الخارجى والداخلى على السواء . كان يحب الجمال النقى العقيم ، ويرى أن هذا الجمال لا يظهر الا اذا تخلص الشاعر من التعبير المباشر عن العواطف . وكان يكره الواقع ، ولكنه كان يملك القدرة على السيطرة المطلقة على الممالك الشعرية وحدها . ان الكلمات عنده مستقلة بذاتها ، وهو يقيم منها بناء يناهض الزمن . لم يكن للطبيعة مكان فى شعره ، لأن « الطبيعة التى تخرج من بين يدى الخالق غير الطبيعة التى تحيا فى القصيدة » . ولذلك فان قيمة قصائده لا تقاس بالواقع بل تنبع من ذاتها . لقد كان « يحمل الأشياء والأحداث الى غرفة ذهنه المظلمة حيث تتحول هناك وتعود لتتجاوز العالم » ..

هذه القوة التى تحولها هى قوة الخيال القادرة على التشبيه والاستعارة . انها تخلق صورا غير واقعية ترتفع الى مستوى الأساطير وتؤلف بين أكثر المجالات بعدا عن بعضها البعض . وهو يسلط بهذه الصور ضوءا مشعا باهرا على المضمون الموضوعى لشعره بحيث يصبح هذا الشعر فى النهاية عديم المعنى . ان أبياته يغمرها « ضوء روما البادر » . ربما يكون الالهام قد سبقها ، الا أنها لم تتحول على يديه الى حقائق نقية صلبة الا لطول تجربته للخصائص النغمية والصوتية الموجودة فى اللغة ..

(*) Don Louis de Góngora.

هكذا نشأ نوع من الشعر لا يبحث عن القارىء بقدر ما يفر منه . فاذا أراد أن يقترب منه فعليه أن يستخدم العقل وحده . واذا لاحظ فيه غموضا أو ظلاما فما ذلك الا لشدة النور العقلي الذى يغمره ..

لا بد أن القارىء قد لاحظ الفرق بين ما يقوله الشاعر الفرنسى والاسبانى من حيث اللهجة والمستوى والهدف . ولكنه قد أدرك بغير شك أنهما يتفقان فى تأكيد نوع من الشعر يوجهه العقل ويستقل بنفسه عن الواقع والمألوف ، ويصدم القارىء بغرابته وتنافر أنغامه .

* * *

٣ ـ اللغة الجديدة :

من الطبيعى أن تكون لغة الشعر الجديد لغة جديدة . فتفسير قصيدة من هذا الشعر يحتاج منا أن نقف عند أسلوبها فى الأداء أطول بكثير من الوقوف عند موضوعها أو مضمونها أو الباعث عليها . كان فى استطاعة الناقض فيما مضى أن يبين للقارىء مضمون القصيدة من الشعر القديم . وكان ذلك أمرا ممكنا ومقبولا ومفيدا ، طالما كان هدف الناقد والشاعر معا أن يخطبا ود القارىء ويمهدا له طريق الاحساس بقصيدة كتبت بلغة تخدم نظام حياته الطبيعية . غير أن الأمر مع الشعر الحديث يختلف عن ذلك اختلافا بينا . فليس من الممكن أن نفهم قصيدة من شعر اليوت أو سان ـ جون ـ بيرس أو أنجارتى من مضمونها ، وان كانت لا تخلو بالطبع من مضمون أو مجموعة من المعانى التى تكشف عن عالم هذا الشاعر أو ذاك . ذلك لأن المسافة هنا بين الذات وبين « التكنيك » أو الصنعة الفنية أكبر بكثير مما كانت عليه فى الشعر القديم ، كما أن قمة التأثير فى هذا الشعر وطاقاته الفنية تكاد تكمن بأكملها فى الصنعة أو الأسلوب . فالأسلوب هو المظهر اللغوى المباشر للتحول الذى طرأ على الواقع والمألوف فى هذا الشعر . لقد اختل التوازن القديم بين مضمون العبارة وأسلوب أدائها . وأصبح الأسلوب الجديد بما فيه من تنافر وتضاد واغراب وقلق وتقطع وفجوات هو الذى يجذب الانظار قبل أى شىء آخر . اننا لا نستطيع الآن كما كان الحال قديما أن نشغل أنفسنا بالمضمون الذى تعبر عنه القصيدة عن الأسلوب الذى تم به التعبير ، لأن التباين والتنافر بين أسلوب التعبير والشىء المعبر عنه أو بين الاشارة والمشار اليه قد أصبح من أهم قوانين الشعر والفن الحديث . وقد نجد فى احدى اللوحات أن قطعة قماش أصبحت تدل على آلة موسيقية كما

نجد في احدى القصائد أن الغابة تشير الى ساعة البرج واللون الأزرق يرمز الى النسيان وأداة التعريف تهدف الى زيادة الغموض والابهام وعدم التحدد ..

هذا الأسلوب المتنافر الشاذ قد زاد ثقله في القصيدة الى حد تجريد الموضوعات التى يلمسها من أهميتها ومعناها ، بل ومن وجودها الواقعى نفسه . فالقصيدة الحديثة تتلافى الاعتراف « بموضوعية » العالم الكائن خارج الذات أو داخلها حتى لا ينال من أسلوبها ، واذا تناولت بعض بقايا هذا العالم الموضوعى فهى تستغلها لتحريك المخيلة « الطاغية » وزيادة طاقتها على التحويل والتشويه والتبديل . وليس معنى هذا أن الشعر الحديث يقتصر نفسه على موضوعات قليلة أو عديمة الشأن ، كما فعل مالا رميه مثلا . وحتى اذا حدث هذا فلا يمنع ان هناك قصائد تزدحم بالعديد من الأشياء والموضوعات . انما المهم أن هذه الأشياء تخضع الآن « لتركيبة » جديدة وأسلوب جديد فى الرؤية والأداء ، وأنها قد أصبحت مادة تتحكم فيها الذات الشاعرة كما تشاء ، وفقدت كثيرا جدا من « موضوعيتها » و « شيئيتها » . ولو لم يكن الأمر كذلك لما استطاع الشاعر الحديث أن يؤلف بين أشياء لا تآلف بينها فى الواقع ولا الطبيعة ، أو يرمز الى أشياء لا تطابق فيها بين الرمز والمرموز اليه ، أو يشبه بين أمور لا وجه للتشابه بينها على الاطلاق ... من هنا نفهم السبب الذى يدعو الشعراء المحدثين الى الاغضاء من شأن موضوعاتهم ، كما نفهم أيضا ما يقوله الشاعر الفرنسى بيير ريفردى (١٨٨٩ — ١٩٦٠) من أن الشاعر لا موضوع له ، وانه يفترس نفسه بنفسه .. وأن قيمة العمل الشعرى أنه يكشف عن سبب تمزقه وربطه بين عناصر لا رابط بينها ..

بل ان شرط « الشعر الخالص » ان وجوده كما يقول الشاعر الاسبانى ساليناس ، متوقف على قدرته على التخفف بقدر الامكان من الموضوعات والأشياء لان هذا وحده هو الذى يتيح للغة أن تتحرك حركتها الابداعية الحرة . ثم ان الشاعر ، كما قال جوتفريد بن فى سنة ١٩٥٠ ، يلجأ الى الحيل الشكلية ليحافظ على انطلاق الأسلوب .. فهو يثبت الخواطر التى ترد عليه كما لو كان يدق المسامير ويعلق عليها متتابعات الحانه . وهو يتحاشى أن يربط الأشياء ببعضها ربطا ماديا سيكلوجيا بل يكتفى بالاشارة ولا يمضى فى شىء الى غايته ..

ان أسلوب الشعر الجديد يأبى على المضمون أن يكون له وجوده المتماسك وقيمته الذاتية . انه لا يكف عن البحث عن اللغة الجديدة ، ويعيش في صراع متصل بين مطامحه المتطرفة وبين مضموناته . وهو يريد ، كما يقول أبوللينير ، لغة جديدة لا يدرى النحويون عنها شيئا .. ولكن كيف ستبدو هذه اللغة المفاجئة الناشزة ؟ ..

ان الشاعر الفرنسي لا يقدم اجابة محددة ، بل يشير الى لغة وحشية متنافرة أو لغة الهية تكون الكلمة فيها مفاجئة أشبه باله مرتعش ! .

يقول « أراجون » في مقدمة ديوانه « عيون الزا » (١٩٤٢) ان الشعر لا يوجد الا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة وذلك بتحطيم النسق اللغوى ، وتكسير قواعده ، وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام . والشاعر « ييتس » يقول : ليس لى لغة ، فكل ما أملكه لا يزيد عن مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز » . وفى قصيدة اليوت المشهورة « أربعاء الرماد » نجد هذا البيت الغريب : « لغة بلا كلمة وكلمة بلا لغة » . وسان ـ جون ـ بيرس يتحدث عن التركيب اللغوى لديه فيشبهه بالبرق والصاعقة .. وكأنما يتفقون جميعا على أن هذه اللغة الجديدة لن تقوم لها قائمة حتى تحطم اللغة القديمة وتكسر قواعدها المألوفة وتحل التنافر والتعارض والغرابة محل التجانس والتناسق والنظام . وكأنما يجمعون أيضا على نوع من التعالى باللغة أو « الترانسندس » الذى تحدثنا عنه كثيرا عند الكلام عن بودلير ، ولكنه يظل هنا وهناك تعاليا مفرغا من أى معنى أو مدلول ..

معنى هذا أن اللغة الجديدة ستصبح لغة مفاجئة للقارىء ، لا بل معادية له . ولقد ألح الشعراء والفنانون الجدد على معنى الصدمة أو المفاجأة التى تحدثها هذه اللغة حتى صارت تعبيرا اصطلح عليه فى الشعر الجديد منذ عهد بودلير . يؤيد هذا ما يقوله فاليرى من أن أى دراسة للفن الحديث فى نصف القرن الأخير لابد أن تبين كيف كانت مشكلة الصدمة تثار كل خمس سنوات . وهو نفسه يعترف بأن شعر رامبو ومالا رميه قد أثرا عليه عند قراءته لهما لأول مرة تأثير الصدمة المفاجئة . والسيرياليون يتحدثون عن « الاذهال » الذى يجب أن يحدثه الشعر الجديد ، ويذهب زعيمهم « بريتون » الى حد القول بأن الشعر انما هو « اعلان احتجاج » ، كما يقول سان ـ جون بيرس ان « ترف الشذوذ » هو أول مواد السلوك الأدبى .. وكأن هذه اللغة الجديدة لم تحرص منذ عهد الرومانتيكية على شيء حرصها على الاحتجاج ، وكأنها لم تسع الى شيء

سعيها الى زيادة الهوة التى تفصل بين الشاعر وجمهوره ، بحيث لا نغالى اذا قلنا انها تحاول عن قصد أو غير قصد أن تصدمه وتفاجئه وتعاديه ٠٠ ذلك لأن الاهتمام بالاسلوب وحده قد أصبح هدفا فى ذاته ، يختفى وراءه المعنى والباعث والمضمون ، ويستوى معه أن يعالج خلود الروح ووجود الله أو يصف حذاء قديما أو علبة صفيح فارغة ٠٠ والمهم بعد كل شىء هو شذوذ هذه اللغة الشعرية الجديدة ٠٠

أرادفلوبير (١٨٢٨ ـ ١٨٨٠) عندما كان يعمل فى روايته « مدام بوفارى » أن يعرف الأسلوب فقال انه « رؤية » ٠٠ وقد يبدو هذا التعريف مألوفا لدينا اليوم ٠٠ ولكنه كان فى عصره شيئا جديدا كل الجدة على « الاستطيقا » القديمة ٠ وقد تحقق معنى هذا التعريف فى روايات فلوبير نفسه ، كما تحقق بصورة أكبر فى الرواية الحديثة والشعر الحديث ٠ والقانون الذى يحكم مثل هذا الأسلوب لا ينبع من الموضوعات الخارجية ولا من اللغة الفنية الموروثة وانما ينبع من المؤلف نفسه ٠ وقد نتجت عن ذلك ظاهرة تتجلى فى أوضح صورة فى فن الرسم الحديث ٠ فقد أصبح من المألوف منذ عهد سيزان (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) أن يتناول الرسامون موضوعا عديم الأهمية ، لان هذا الموضوع لا يعنيهم بقدر ما تعنيهم تجربة امكانياتهم فى الأداء وقدراتهم فى مجال الشكل ٠ ولذلك فالرسام مشغول بخلق كيان فنى مستقل ، مستمد من عناصر الصورة نفسها لا من عناصر الواقع الخارجى ٠ وكانت نتيجة هذا أن قل عدد الموضوعات الى أقصى حد ، بل أصبح وسيلة لتجربة متنوعات مختلفة عليه ، كما أصبح الأسلوب هو الهدف والغاية الأخيرة ٠ وتكرر نفس الشىء فى مجال الشعر ٠ فوجدنا فاليرى يقول مثلا ان الشعر فى رأيه هو خلق متنوعات متعددة على موضوع واحد ، كما وجدنا شاعرا مثل جيان يترجم احدى قصائد فاليرى (نائمة) أربع ترجمات مختلفة كل الاختلاف عن بعضها البعض ، وكاتبا مثل كوينو (١٩٠٣ ـ) يسمى أحد كتبه « تمارين فى الأسلوب » (١٩٤٧) ويقدم فيه تسعة وتسعين متنوعة على موضوع واحد ! وكل هذه أمثلة على الأسلوب الذى استقل بنفسه فراح يشكل ويتشكل ، ويحول ويتحول ٠٠

* * *

٤ ـ أبوللو بدلا من ديونيزيوس :

هل اختفى الالهام اذن ؟ هل حرم على الشعراء أن يتحدثوا عن شياطينهم أو يتذكروا وادى عبقر ؟؟ ٠٠

ان الشعر الحديث يتسم ببرود العقل . والتأمل فيه تأمل بارد محسوب . والكلام عنه يحتاج الى دقة المعرفة والتخصص والصنعة . ولكن هذا لا ينفى أبدا أن الشاعر الحديث يعلم فى نفس الوقت الشعر سر ومعجزة ، سحر وقوة ، منطقة رقيقة ينتزعها الشاعر مما يكاد يقصر عنه التعبير والكلام . ويصبح الشاعر مغامرا يخاطر بنفسه فى مناطق لغوية ظلت مجهولة قبله ، وتصبح لغته المملوءة بالأسرار أشبه بالتجارب الكيماوية القديمة ، يختبر فيها القوة الكامنة فى الكلمات ، وينتظر انفجارها الذرى فى كل لحظة . وهو فى ذلك لا ينسى أن يراقب نفسه مراقبة دقيقة ، ويقيس أفكاره بمقاييس فكرية دقيقة ، ويقيها غلبة العواطف الطاغية والانفعالات الفجة السخيفة . لم تعد حرارة الالهام منذ أوائل القرن التاسع عشر هى معياره الوحيد . فالسحر الذى ينبع من الشعر الحديث فيه رجولة ، والعذاب فيه عذاب صلب خشن . ومهما كان من غموضه وتنافره فان أبوللو اله النور والفن الواضح - لا اله النشوة والالهام ديونيزوس - هو الضمير الفنى الذى يسيطر عليه ويتحكم فيه . ويكاد معظم رواد الشعر الحديث يتفقون فى سوء ظنهم بالالهام ، ويفرقون تفرقة تامة بين الانفعال والقوة ، وبين المعاناة الشخصية والصدق العقلى . وها هو ذا فاليرى يكتب فى مقاله عن قصيدة « أدونيس » للافونتين فيقول « ان الشعر فن شكاك الى أقصى حد . انه يفترض الحرية البالغة تجاه عواطفنا الشخصية . ان الالهة تباركنا بنعمتها فتهدينا بيتا من الشعر ثم يصبح علينا بعد ذلك أن نؤلف البيت الذى يليه ، والذى ينبغى أن يكون جديرا بشقيقه العلوى القديم . وفى ذلك نحتاج الى كل طاقات التجربة والعقل » .. ثم يقول فى موضع آخر ان التنهد والتوجع لا مكان لهما فى الشعر ، حتى يصبحا أشكالا عقلية ..

ولقد امتدح لوركا الشعراء الفرنسيين فى خطبته السابقة عن الشاعر القديم جونجورا لهذا السبب وأكد هذه الأفكار وزادها حدة . والشعراء الايطاليون ساروا أيضا فى نفس الاتجاه بعد أن تراجعت النغمة الخطابية الانفعالية التى غلبت على شعر دانونزيو فوضعوا «الكلمة العارية» التى طال التفكير فيها ، كما يقول أنجارتى ، فى منزلة أعلى من الكلام العاطفى المنفعل . وليست هذه الأفكار كلها جديدة ولا هى مقصورة على البلاد الواقعة تحت تأثير الروح اللاتينية . وكل هذا يدل على أن الشعر الحديث مشغول منذ عهد بودلير بالتجرد من الرومانتيكية والبعد بقدر الامكان عن العواطف الشخصية الساذجة ..

ومن هنا نستطيع أن نفهم اليوت حينما يتحدث عن تجرد الذات الشاعرة من شخصيتها بحيث يصبح عملها أشبه بعمل العلماء الوضعيين ، وحين يؤكد حدة العملية الفنية ولا يكتفى بأن يطلب من الشاعر أن ينظر فى أعماق قلبه بل يزيد على ذلك فيطالبه بالنظر فى تلافيف المخ والجهاز العصبى • ويمضى الشاعر الألمانى جوتفريد بن فى هذا الاتجاه نفسه فى محاضرته التى القاها عن مشكلات الشعر وأصبحت اليوم هى «فن الشعر» للجيل الحاضر من شعراء بلاده • إنه يمجد ارادة الشكل والأسلوب اللذين يحتفظان بحقيقتهما الذاتية التى تسمو بكثير على حقائق المضمون • ذلك « لأن الانسان لا يعرف بحق الا فى مجال التشكيل » ولأن الالهام وحده لا يهدى الشاعر بل يغريه ويغويه ولا يفضى به الى شىء ذى قيمة • قد يفجر فيه أبياتا قليلة ولكن يبقى عليه بعد ذلك أن يعالجها بالتشكيل فيتناولها على الفور فى يده ويضعها تحت الميكروسكوب ويفحصها ويلونها ويبحث عن مواضع المرض فيها ••

لهذا كله لا يدهشنا أن نرى عددا كبيرا من الشعراء المعاصرين يتحدثون عن « معملهم » أو عن « الجبر والحساب » فى أبياتهم • انهم يجربون الصيغ والأشكال ، ويرتبون نسق اللغة ويحددون نظام الأصوات والانغام • هكذا يصبح النموذج الاسمى كما تقول الشاعرة الالمانية اليزابيث لانجيسر ، هو « الشاعر المفكر » ، الذى يتحول البرتقال والليمون بين يديه الى « جبر الثمار الناضجة » ، كما يعبر عن ذلك الشاعر الالمانى كارل كرولوف الذى يقول كذلك عن نفسه انه صانع مواشير وعدته قطع الزجاج • والحقيقة ان كلمة الصنعة والصانع لا تستغرب فى هذا المجال • فكلمة الشعر بلفظها اليونانى القديم مشتقة من الصنعة • ولذلك فليس عجيبا أن نجد فاليرى يميل الى استبدال كلمة الشعر « Poésie » بكلمة الصنعة « Fabrication » وبهذا لا يصرف تفكيره الى العمل الشعرى نفسه بقدر ما يصرفه الى أسلوب انتاجه أو صنعه أو التفنن فيه •

على أنه من الواجب ألا يساء فهم هذا الاتجاه • فاهتمام الشعراء المحدثين بالشكل والصنعة ليس معناه أنهم يجعلون منه بديلا باردا لقوى الخلق والابداع بل معناه أن التفكير أو التأمل الذهنى لا يؤدى باللغة الى التفوق الشعرى الا حيث يكون على هذه اللغة أن تصارع للتحكم فى مادة معقدة من نسيج الأحلام والأحاسيس • وليس معنى هذا أن الشعراء المحدثين مجردون من الحساسية بل معناه أنهم يسلطون ضوء أبوللو أو

نور الفهم الفنى الواضح الصريح على حساسيتهم المفرطة ٠ فكأنهم يلجمون هذه الحساسية المفرطة ويمتحنونها ويضعونها تحت منظار العقل قبل أن يسمحوا لها بالكلام ! ٠٠

هكذا يلعب الوعى بالشـكل دورا كبيرا فى الشـعر الحديث ٠ والشعراء من أمثال مالا رميه قد طبقوا هذا تطبيقا عمليا بالمراعاة الدقيقة للوزن والموسيقى وتناغم الأصـوات ٠ ولكن لعل أوضح شـاهد نظرى وعملى على دقة الشكل واحكامه هو الشاعر بول فاليرى ٠ وكتاباته العديدة فى هـذا المجال وبالاخص كتابه « مدخل الى فن الشـعر » (١) تعد قمة العناية بالشكل المحكم الدقيق ٠ لقد عرف ذلك التداخل الخفى بين الشك والاحكام الشكلى حين قال « ان الشـك يؤدى الى الشكل » ٠ فالشـك يعرف مقدار التعسف الكامن فى اكتشاف الأشكال العروضية الأولى التى حددت الوزن والايقاع كما يعرف بالمثل أن الخواطر الخالصـة التى تأتى من المضمون شىء لا يوثق فيه ٠ ولكن الشعر يأخذ هـذه الاشكال مأخذ القواعد الملزمة ثم يرتفع بها فوق التلقائية الفجـة والخواطر والعواطف المضطربة ٠ بذلك تصبح مراعاة الوزن ودقة الالتزام بالشكل هى الوجه المقابل للمضمون الغارق فى ضباب الغموض مثله فى ذلك مثل التقابل الذى أشرنا اليه من قبل بين التركيب اللغوى البسيط وبين العبارة المعقدة الغامضة ٠٠

ولعل هذا هو الذى يفسر لنا كيف ان الشعراء المحدثين لا يملون من امعان التفكير والمراجعـة فى وسائلهم الشكلية فى الوزن والقافيـة وبناء البيت الحر ٠ فقـد طالما فكر كلوديل فى الملاءمة بين البيت الحـر ووقفات التنفس ، وطالما حلل أراجون نظام القافيـة وما أدخله عليه من تجديد ٠ وكل هـذا يدل على أن الشعر الحديث أبعد ما يكون عن القواعد المدرسية القديمة ٠٠

ولنستمع الى شـاعر مثل لوركا ظل يجرب امكانات الشكل حتى استنفدها جميعا حين يقول فى حديث له :

« اذا صح أننى شـاعر بفضل الله — أو بفضل الشيطان — فقد أصبحت كذلك شاعرا بفضل الصنعة والجهد المضنى ، ومحاسبتى النفس حسابا مطلقا عن ماهية القصيدة » ٠٠

---

(١) Introduction à la poétique.

أو لنستمع الى رأى شاعر مثل اليوت حين يقول ان العمل الفنى يتطلب الدقة والاتقان وأنه يشبه صناعة آلة أو خرط أقدام مائدة · واذا كان اليوت يتحرر كثيرا من الأوزان والأشكال العروضية فانه يلتزم مع ذلك بدقة لا مزيد عليها فى بناء القصيدة ، بحيث تبدو فى مجموعها ومن خلال تكرار أبيات معينة فيها أشبه بعمل موسيقى كبير يتألف من حركات متعددة · ولو ألقينا نظرة سريعة على فن الموسيقى المعاصرة لتأكدت لنا من جديد وحدة البناء فى كل الفنون الحديثة · ويكفى أن نتصفح كتاب « فن الموسيقى » (١) ـ الذى يعد توأما لكتاب فاليرى عن فن الشعر ـ لنجد مثل هذه الأفكار الأساسية : ينبغى لأى عمل فنى أن يتم على ضوء « فن الشعر » ، أى على ضوء الالمام بالصنعة ؛ الفنان هو أسمى نموذج « للانسان الصانع » (٢) ، والهه هو أبوللو لا ديونيزوس ؛ الالهام أمر ثانوى ، والأصل هو فعل الاكتشاف الذى يضع التركيب والبناء فى موضع الارتجال ، كما يضع « مملكة التحديد الفنى فى مكان الحرية الفوضوية » ، وفى هذه المملكة وحدها يمكن أن تبتسم الألحان · وليس فن الشعر فى نهاية الأمر الا نوعا من فلسفة الوجود (الأنطولوجيا) ··

* * *

٥ ـ بين الحداثة والتراث :

اذا كان الشعر الحديث يحطم القديم فهل يعنى هذا انه يقطع صلته بالتراث ؟ وهل يستطيع شاعر أن يستغنى عن التراث فيكون كالسمكة التى خرجت من الماء ؟ ثم ما هو موقفه من عالم التجربة والعلم والتصنيع التخطيط والحروب والمحن الجماعية والى أى حد يرفضه أو يتأثر به ؟ ··

لقد اهتم الشعر منذ عهد بودلير بهذا الوجه الجديد المزعج من المدنية والتكنيك الحديث ، وكان لهذا الاهتمام جانبه السلبى والايجابى · فأبو للينير يدخل عالم الآلة الواقعى مع أغرب أحلام العبث والمحال فى نسيج واحد · وتصبح الآلة فى يديه شيئا سحريا ، بل قد تحل عليها البركات وتقدم اليها القرابين ·· وتفضى به التجربة الى النشاز وتنافر الأنغام ، فهو فى قصيدته المشهورة « منطقة » (٣) ـ التى تجدها فى

---

(١) Poétique musicale.

(٢) Homo faber.

(٣) من ديوانه « الكحول » (١٩١٣) Alcools

مختارات هذه المجموعة ـ يضع قاعات المطار والكنائس فى منزلة واحدة ، ويجعل المسيح « الطيار الأول » الذى يضرب أعلى رقم قياسى ! ونجد مثل هذا فى قصيدة أخرى لجاك بريفير « الصراع مع الملاك » (١) ـ وتجدها كذلك فى هذه المجموعة ـ فالصراع مع الملاك يدور فى حلبة « البوكس » تحت أضواء المغنيسيوم ، والانسان يخسر الملاكمة ويسقط صريعا على نشارة الخشب ! ...

ولكن يبدو أن الشعر الجديد قد تأثر بهذا العالم الصناعى تأثرا مزدوجا . فالحياة الآلية التى نحياها ، والمعيشة فى المدن الكبيرة المزدحمة قد تجذب الانسان وتستهويه ، وقد تملأ نفسه بالخراب والوحدة واليأس والضياع ..

وهكذا أيضا كانت استجابة الشعر الحديث ذات وجهين . فهو يعبر عن عذاب الانسان وضياع حريته فى عالم تتحكم فيه الآلات والساعات والمشروعات الكبرى والحروب والكوارث الجماعية وتحيله فى ظل « الثورة الصناعية الثانية » الى كائن صغير ضئيل . ان أجهزته وآلاته تشهد على قوته وضعفه ، وتتوجه وتخلعه عن العرش فى آن واحد . والنظريات الفلكية عن الانفجار الكونى ومليارات السنين الضوئية وملايين النجوم والكواكب والأنظمة الشمسية الأخرى قد أشعرته بأنه ليس الا صدفة عارضة حقيرة فى مجموع الكون اللانهائى . كل هذه أشياء صورها العلماء والفلاسفة والشعراء وعبر عنها باسكال فى القرن السابع عشر فى صورة تهز النفس أروع تعبير . ولكن لا شك أن هناك صلة قوية بين التجارب التى يعانيها الانسان وبين بعض خصائص الشعر الحديث . فالانطلاق الى عالم اللا واقع ، والبعد بالخيال الجامح عن كل ما هو مألوف ، والشغف بالرموز والأسرار الخفية ، وتعقيل اللغة الى أقصى حد يمكن أن تكون كلها محاولات من جانب النفس الحديثة للمحافظة على حريتها فى مواجهة عالم يتحكم فيه المال والآلة ، وانقاذ معجزة العالم والخلق فى زمن يلهث وراء القوة و « العلم » والمنفعة ، ويعانى من البطش والقهر والتعذيب ، ويسعى وراء النجاح والأرقام القياسية بأى ثمن ..

ولكن اذا كان الشعر يعلن احتجاجه على هذا العصر فهو من ناحية أخرى يتأثر به وينطبع بطابعه . فالشاعر ميال الى التجريب والمحاولة ، دقيق فى صنعته دقة العالم فى معمله ، متأثر بروح العصر فى صلابته

---

(١) من ديوانه « كلمات » (١٩٤٩) . Paroles

وبروده وقسوته . انه يحاول أن ينشىء القصيدة التركيبية التى تمتزج فيها الصـور الشـعرية القديمة ـ كالنجوم والبحار والرياح ـ بصـور الحضارة الآلية واصطلاحات العلماء المتخصصين . فالشاعر بيير جان جوف P.J. Jouve (ولد فى ١٨٨٧) يقول مثلا فى احدى قصائده « أرى بقعة غليظة من زيت الآلة وأتفكر طويلا طويلا فى دم أمى » ..

والشاعر الايطالى كارداريللى Cardarelli يشـبه سـاعة الموت بلحظات الانتظار تحت سـاعة المحطة ، حيث يحصى الانسان الدقائق والثوانى . وأشعار اليوت وسان ـ جون بيرس تزدحم بهـذه التفاصيل العلمية والفنية وتحتفظ مع ذلك بصدقها وشاعريتها . ولـكن اذا كنا نلاحظ هذا كله ونقرر وجوده فلا ينبغى أن نتجاهل خطره . فقـد تؤدى المبالغة فى هذا الاتجاه ـ وبخاصة لدى شعراء لا يملكون الموهبة والثقافة الحقة والقدرة على الرؤية الشاملة ـ الى أن يقضى الشعر على نفسه بنفسه ـ وقد وصل الى هذا الحد أحيانا فى بعض أشـعار رامبـو ومالارميه ـ ، ويستسلم لهذه النزعة العامة المدمرة التى تزداد كل يوم ، وكأن الانسان لا يسعى الى شيء كما يسعى الى تفجير الكرة الأرضية فى الهواء ..

وموقف الشاعر الحديث من التراث الأدبى والتاريخ بوجه عام موقف مزدوج كذلك . فالقاعدة العامة هى تحطيم هذا التراث أو الوقوف منه موقف العداء . لقد اتسـعت دائرة العلوم التاريخية وأصبح ما نسميه بكنوز الثقافة والآداب العالمية فى متناول كل يد ، وصار فى امكان الانسان بعد جولة واحدة فى متاحف احدى المدن الكبرى أن يعود الى بيته حاملا فوق ظهره تاريخ البشرية كله ! وتطورت كذلك وسائل النسخ والطبع والتفسير الى أقصى حد . وازدحمت دور الكتب كما ازدحمت رءوس الناس بالمعلومات ، وزاد الاحساس بثقل المادة التاريخية حتى تجلى رد الفعل منذ القرن التاسع عشر على هيئة نفور من كل ما هو قديم ، وصار هذا النفور فى بعض الاحيان نوعا من التعب والملل أو الاستخفاف والاحتقار . وظهر هذا الاحساس لدى أشد المفكرين اعتدالا وأكثرهم تعلقا بالمـاضى فراحوا يطالبون بأن يؤلف الشعراء بطريقة مخالفة لطريقة القدماء . ولذلك فليس عجيبا أن نجد فاليرى يكتب بأسلوبه الساخر النبيل فيقول :

« لقد أصـبحت القراءة عبئا على .. اننى أتمنى فى بعض الاحيان أن أكون فى منتهى الفقر وأعجز عن الاطلاع على كنوز المعرفة المتراكمة . هنالك أكون فقيرا ، ولكننى سأكون ملكا على قرودى وببغاواتى الداخلية » ..

وبقدر ما ينحو الشعر الحديث نحوا رمزيا نجده يحاول ــ منذ عهد مالارميه ــ أن يبتدع رموزا جديدة مستقلة لا تتصل بالتراث القديم ولا تستمد أصولها منه . قد نستثنى فاليرى وجيان من هذه القاعدة . ولكن رموزهما لا ترجع الى أبعد من مالارميه ، أى أنها تمثل نمطا حديثا فى الاسلوب أكثر مما تعبر عن رغبة فى الاتصال بمناهل التراث القديم . وعندما يحول شاعر مثل سان ــ جون ــ بيرس أشـياء كالجير والرمل والصخر والرماد الى رموز ، يصبح من العبث أن نحاول فهمها بالاستعانة بمعلوماتنا من التراث الأدبى . ذلك أن هذه الرموز تختلف من شاعر الى آخر ولا بد أن نحاول فهمها من المعانى العديدة التى توحى بها فى شعره، وان كانت محاولاتنا ستبوء بالفشل فى أغلب الاحيان ..

على أنه اذا كان الشاعر الحديث قـد قطع صلته بالتراث فقد فتح قلبه وعقله على جميع الآداب والديانات وراح يغـوص فى أعماق النفس البشرية ، ويلتقط الصور والرموز السحرية والاسطورية القـديمة التى عرفتها الشعوب المختلفة فى آسيا وافريقيا وأوربا . ونحن نلاحظ هذا فى اشـعار رامبو ، قبل أن يكتشف فرويد اللاشعور ، أو يكتب يونج نظرياته فى اللاشعور الجمعى والانماط الرئيسـية للشـخصية ، وكلها كتابات أثرت أعظم التأثير على الأدب والفن الحديث ..

وهناك نصوص عديدة فى الشـعر الحـديث تتردد فيهـا أصداء أسطورية وشعبية من كافة الأمم والعصور ..

فشعر سان ــ جون ــ بيرس مثلا يزدحم باشارات كثيرة الى الرسم القـديم ، والاساطير الغابرة وطقوس العبـادة عند مختلف الشعوب والحضارات . و «ازرا باوند» يورد فى قصـائده نصـوصا من الشعر البروفنسالى والايطـالى والاغريقى والصينى والمصرى القـديم برسومها الأصلية فى بعض الأحيان ! وقصيدة اليوت المشهورة « الأرض الخراب » تقتبس من مرجع كبير عن الشعوب البـدائية كالغصن الذهبى لفريزر ، كما تستفيد من الكتاب المقدس والأويانيشاد ، وتورد نصوصا عديدة من أشعار بودلير ومالارميه وشـيكسبير وأوفيد ودانتى وكتابات القـديس أوغسطين . ويحس الشاعر فيما يبدو أن قصيدته قـد أصبحت كالدغل الكثيف المخيف فيتولى التعليق عليها بنفسه ويصبح هذا تقليدا يحتذيه شاعر ايطالى مثل «مونتاله» أو أسبانى مثل دييجو ، أو بعض رواد شعرنا الجديد فى ترجماتهم الذاتية القيمة ..

ومع ذلك فلا يصح أن تخدعنا هذه الاقتباسات من النصوص القديمة ٠ فهى لا تدل على ارتباط حقيقى بالتراث أو بعصر من العصور الماضية ٠ ان الشاعر يمد يده الى هذه النصوص والاشارات فيأخذها كيفما اتفق لأنها أصبحت بالنسبة اليه بقايا ماض تمزق وفقد وحدته ٠ انه لا يعود الى هذه الرموز والاساطير ليمجد عصرا أو يسترجع ماضيا وانما يسوى بينها كما يسوى بين الاشياء التى يستمدها من عالم الواقع، ويضعها الى جوار بعضها أو يمزج بينها كيفما شاء هواه ٠ ربما يكون هدفه من ذلك أن يزيد احساسنا بتمزق قصيدته أو عدم تماسكها كتمزق الواقع نفسه وفوضاه ، أو ربما يريد ــ كما يفعل باوند ــ أن يلبس أقنعة مختلفة لتعبر عن حالة ضياع جماعية واحدة أو يخلق بالكلمات والرموز القديمة ــ كما يفعل بن وسان ــ جون ــ بيرس ــ نوعا من سحر الانغام والصور يضفى على شعره روعة وبهاء ٠ والدليل على ذلك أنه لا يضع هذه الصور والرموز والنصوص المقتبسة فى عصرها ولايوردها بحسب ترتيبها التاريخى بل يخلطها بكلمات وشعارات وصور أخرى من العالم الحديث٠٠

والواقع أن من حق الشعر أن يطوف كما يشاء فى مختلف البلاد والعصور ، ما دام يفعل ذلك للشدو والغناء ، لا لتقرير حقيقة أو اثبات دليل ٠ واذا سمعنا شاعرا مثل جوتفريد بن يقول :

« الدوائر تظهر : تماثيل أبى الهول العريقة فى القدم ، كمنجات وبوابة من بابل ، رقصة جاز من ريو ورقصة سوينج وصلاة » ، استطعنا أن نقول كما قدمنا ان الشاعر يسوى بين حقائق التاريخ كما يسوى بين الاشياء التى يجدها مختلطة أمامه فى عالم الواقع ، فكل ما يراه فى التاريخ أو على الأرض قد صار غريبا بلا بيت ولا وطن ٠٠

* * *

٦ ـ طرح النزعة البشرية :

من مفارقات الشعر الحديث وظواهره الغريبة التى تستلفت الانتباه ظاهرة يمكن أن نسميها باطراح الانسانية أو تعرية التعبير الشعرى بقدر الامكان من النزعات والعواطف البشرية ٠ ولا شك أن هذا يبدو أمرا محيرا للقارىء العربى الذى يغرق كل يوم فى بحران العواطف الكاذبة والانفعالات المائعة التى تزعم انها تعبر عن الكآبة والحزن والفرح ٠٠ وهى فى الواقع تزيفها ٠ فما هى اذن هذه الظاهرة وكيف نفهمها ؟٠٠

ظهر فى سنة ١٩٢٥ مقال للفيلسوف الاسبانى أورتيجا اى جاسيت Ortega y Gasset عن « تجريد الفن من النزعة البشرية La déshumanizacion del arte فأصبحت هذه الكلمة منذ ذلك الحين اصطلاحا شائعا فى لغة النقد الحديث ، لا يبغى ادانة الشعر بقدر ما يبغى وصف ظاهرة من ظواهره الأساسية • والفكرة الرئيسية فى هذا المقال هى ان الاحســـاس الانســـانى الذى يثيره العمل الفنى يصرفنا عن قيمه الفنية وخصائصه الاستطيقية(١) • ولا شك أن جاسيت متأثر بكتابات كانت وشيلر الفلسفية عن الجمال المجرد من الهدف أو الغرض • ولكنه يطبق فكرته على عصور الفن المختلفة فيعلى من شأن كل أســـلوب فنى يحول الاشـــياء أو يحورها أو يشوهها أو يعريها من حضـــورها المشاهد • «فالأسلبة» فى الفن معناها تحوير الواقع وتغييره ، والأسلبة تنطوى على نزعة التجريد من البشرية » • والحق أن كلمة التحوير أو لنقل التشويه Deformation التى يعبر بها الفيلسوف الاسبانى عن مبــدأ استطيقى بعينه تستند ــ كما رأينا من قبل ــ الى وقائع بدأت تظهر فى مجال الفن الحديث بشكل عام منذ منتصف القرن التاسع عشر ولكنها مع ذلك تجعل من كلمته تعبيرا حديثا بمعنى الكلمة يستمد قوته من قوة الرفض والسلب التى يزداد سلطانها منذ قرن من الزمان • فالعمل الفنى بهـــذا المعنى لا تكون له قيمة الا بمقدار ما يحتوى على امكانيات الأسلوب التى تحور وتغير بل وتشوه الموضوعات ، وبمقـــدار ما فيه من قدرة التهـــكم على النفس ــ التى تعد نوعا من رد الفعل على النزعات الانفعالية التى يزخر بها الفن القديم ••

ولكن ما معنى « التجرد عن الانســـانية أو طرح البشرية » وكيف يتم ؟ معناه استبعاد الحـــالات العـــاطفية الطبيعية وقلب النظام المتواضع عليه فى ترتيب الكائنات ابتداء من الجماد الى الانسان، بل وجعل الانسان فى أسفل السلم الطبيعى من هذا الترتيب وتصويره على نحو يجعله يبدو فى أقل درجة ممكنة من الانسانية أو يخليه ما أمكن من الصفات البشرية• ويوضح «جاسيت» هذا بقوله : «ان المتعة الجمالية التى يشعر بها الفنان الحديث تأتى من هذا الانتصار على كل ما هو انسانى» • وفى هذا يلتقى مقاله بمختلف الأساليب والبرامج الأدبية التى وضعها الشعراء وطبقوها منذ عهد بودلير ••

---

(١) هناك تلخيص قيم لهذا المقال الهام قام به الكاتب الفنان الكبير المرحوم رمسيس يونان وظهر بعد وفاته فى كتابه الرائع « دراسات فى الفن » من ص ٣١٩ الى ص ٣٣٨ ، القاهرة .

ولا بد من توضيح ما نقصده بالتجرد من النزعة البشرية بأمثلة من الشعر الحديث · فالذات فيه قد أصبحت نوعا من « الجـو الوجدانى » المحايد ، وكلما أوشكت أن تقع فى العاطفية أو الطراوة لجأت الى عناصر تزيد من صلابتها وخشونتها وبرودها ·· وأوضح مثال يخطر على البال فى هذا الصدد هو شعر رامون خيمينث (وله فى هذه المجموعة قصائد كثيرة يمكن الرجوع اليها) وما طرأ عليه من تطور · فلقد كان شعره قبل الحرب العالمية الأولى شـعرا ذاتيا خالصا يمزج الكآبة بالدموع بالأحلام بالحدائق النضيرة · غير أنه اشتد صلابة بعد العشرينات · فنجده مثلا فى احدى القصائد يصف النفس بأنها « عمود من الفضة » · والتشبيه جميل ولكنه يعبر كما تعبر القصيدة كلها عن نفس تخلصت من الكآبة اليســيرة الساذجة وأصبحت نوعا من التوتر المعلق بين السماء والأرض لا يمكن تحديده أو وصفه ··

وشعر الشاعر الايطالى أنجارتى (وبخاصة بعد ظهور ديوانه «عاطفة الزمن» فى سنة ١٩٣٦) ينطق عن حال لا تعرف الفرح ولا الألم بل ترف فى جو من التأمل الخالص المحايد · فليس فى أبيات القصيدة عنده « قيم نفسية » ــ لاحظ مثلا أنه يتجنب فى احدى قصائده التى تجدها فى هذا الكتاب أن يظهر الفرح بمولد الفجر كما اعتاد الشعراء دائماـ وانما تقتصر الحركة فيها على حركة اللغة والصور غير الواقعية · وكأن الشاعر يخشى أن يضبطه القارىء متلبسا بعاطفة مألوفة ، أو يتنهد عند قراءته له ويقول: « هــذا هو ما كنت أحس به دون أن أســتطيع التعبـير عنه » ! · ان الاحساسات اليومية المعتادة ينبغى أن تصمت فى القصيدة ·· والقصيدة التى يسميها فاليرى «عيد العقل» تحتوى كما يقول أيضا على أشياء لايمكن أن يتصف بها فى العادة أى انسان · ذلك لان الجهــد الفنى ، شأنه فى ذلك شأن العمل العلمى ، يحتوى على شىء غير انسانى · وليس غريبا بعد هــذا أن نجـــد شاعرا يسمى ديوانه « لا قصائد » (كما فعل بيشيت H. Pichette فى سنة ١٩٤٧) ، أو «كراهية La haine de la poésie الشعر» (كما فعل باتاى G. Bataille فى نفس السنة أيضا) ··

ونسوق مثلا آخر لتوضيح هذا الكلام عن الشعر الخالص من «الأنا» ومن النزعة البشرية بقصيدة « الصرخة » التى يجــدها القارىء فى هذه المجموعة · (وقد كتبها لوركا فى سنة ١٩٢١) :

منحنى(١) صرخة
٠٠ يمضى من جبل
الى جبل ٠٠٠الخ ٠

والقصيدة لا تؤكد على المكان ولا على الصرخة ، بل على هذا الشكل الهندسى الذى تبرزه كموضوع رئيسى تتكون منه بعد ذلك أو تنبنى عليه موضوعات أخرى كالمكان ، والليل ، والجبال ، وأشجار الزيتون٠ ويصبح المنحنى أو الاهليلج ـ الذى صار نصفه موضوعا ونصفه الآخر استعارةـ قوس قزح أسود ثم قوس كمان « ترتعش تحته أوتار الريح الطويلة» ٠ واذا سألنا أنفسنا من أين تأتى هذه الصرخة لم نتلق جوابا ٠ فالصرخة هنـــاك ، بل تكاد تكون هى وحدها الموجـودة ٠ ولكن هل هى صرخة انسان ؟ ان القصيدة تتكلم قبل نهـايتها عن النـاس الذين سمعوا هذه الصرخة : « الناس فى الكهوف يعلقون المصابيح فى الخارج » ٠ غير أن هذا لا يخلع على النص صفة انسانية ٠ أضف الى ذلك أن البيتين الأخيرين موضوعان بين أقواس ، وكأن القصـــيدة تلقى نظرة من بعيد على أولئك البشر الذين وقفـــوا حائرين أمام تلك الصرخة التى تصـدر عادة عن الانسان ومع ذلك فقد قطعت صلتها بكل انسان ٠٠

الصرخة اذن شيء محايد مجهول ، خط من النغم يصل اليوم وأمس وغدا الى الجبال والرياح وأشجار الزيتون ولكنه مقطوع الصلة بالانسان، أو نحن نجهل على الأقل أنه يخرج من صدر انسان ٠

وهناك أمثلة أخرى يستطيع القارىء أن يجدها فى شـــعر رافائيل ألبرتى ، تتحدث عن موضوعات مألوفة كالبكاء على الحب ، ولكنها تدخلها فى نسيج شفاف معقد وتستوحى خيوطها من اكتشافات المدنية والعلوم الحديثة ، وتملؤها بالاشارات السريعة الى السفن والطائرات والكازينات والبارات والبنوك المغلقة ٠٠٠ الخ ٠ وأوضح مثل لهذا قصيدته «الآنسة» س «المدفونة فى ريح الغرب» (١٩٢٦) ، فهى لا تتكلم عن حزن شخصى بل تضع الحزن فى الاشياء وتعبر عنه من خلال أمور مضحكة أو سخيفة أو عادية أو كونية أو فلسفية ، وتزيد بهـذا من صـــلابته وتجرده من العاطفية والانفعال ٠ والغريب أنه ليس هناك شخص واحـــد يبكى فى القصيدة ، بل أشياء كعمود التليفون الذى يحزن لأن الآنسة س لاترسل حديثها منه ، وكالشمس التى صعقتها الكهرباء والقمر الذى تفحم ٠٠

---

(١) الكلمة الأصلية هى الشكل البيضاوى أو الا هليلج La elipse

ويطول بنا المقام لو تتبعنا ماسميناه بالتجريد أو التعرية من النزعة البشرية في الشعر الحديث • ويكفي أن يلقي القارىء نظرة سريعة على نماذج من شعر سان جون ــ بيرس ، هذا الشعر المجيد الذى يتغنى بعظمة الطبيعة وروائع الأعمال البشرية فى بناء فنى رفيع ، ولكنه يدور فى مناطق عجيبة منزوعة عن المكان والزمان ، يصعب أن يهتدى القارىء فيها أو يجد فى أجوائها النفسية الغريبة قدرا قليلا من الفرح أو البهجة •• ويكفى أيضا أن يطلع على شعر «رافائيل ألبرتى» أو «خورجه جيان» ليرى الى أى مدى يمكن أن يخلو الشعر من الوصف المباشر لعاطفة الحزن والفجيعة والمرارة ويؤثر على الرغم من ذلك بصوره وخياله ومفرداته اللغوية وبنائه الفنى أعظم تأثير •• ان الشاعر يحول الناس والاشياء الى صور ومقولات مجردة • انه يتجرد عن عواطفه الشخصية لينظر الى الاشكال الخالصة فى المكان والنور • ومن العبث أن نسأل أين يعبر الشعر الحديث عن الفرح وأين يعبر عن الحزن • فمثل هذه المضمونات التى لا يمكن أن يستغنى عنها الشعر بالطبع ، ترف علوا أو هبوطا فى منطقة تستطيع النفس أن تنظر فيها وتحس بأبعد وأشجع وأصلب وأنقى مما تستطيعه نفس عادية حساسة • ولعل هذا يفسر لنا كيف أن بعض الشعر الحديث الذى استطاع أن يتعرى من « معطف الأنا » ــ ان صح هذا التعبير ــ قد جعل من الاشياء موضوعه الوحيد ••

ان الشاعر يستطيع الآن ــ كما يفعل الشاعر الفرنسى فرانسيس بونج (ولد فى ١٨٨٩) الذى يرفض أن يسمى شعره شعرا ــ أن يتكلم عن باب أو رغيف خبز أو قوقعة أو شمعة أو سيجارة بطريقة أشبه ماتكون بالفينومينولوجيا الشعرية اذا جاز أن نستعير هذا التعبير من فلسفة هسرل فى الظاهريات ! ــ لا لكى يصف الاشياء وصفا واقعيا أو يشوهها ويغيرها ، بل ليظهرها جامدة أشد الجمود أو ليضفى على الجماد منها حياة لاواقعية غريبة • والمهم أنه يستبعد الانسان من شعره ويحاول كما يقول « أن يولد الأشياء من الكلمات » ••

مثل هذا الشعر « الموضوعى فى ظاهره » لا يكاد يبقى من الانسان الا اللغة الخلاقة والخيال الطليق • ان تجريد المضمونات وردود الافعال النفسية من طابعها البشرى هو النتيجة الضرورية التى ترتبت على السلطة غير المحدودة التى أعطاها العقل الشاعر أو الذات الشاعرة لنفسها • لقد أصبح الشاعر الحديث «دكتاتورا» مع نفسه •• انه يحاول أن يلغى نزعاته الطبيعية ويسلخ نفسه عن العالم أو يسلخ العالم عن نفسه لكى يؤكد

حريته فى التخيـــل والخلق وتجـــديد اللغة ويثبت قدرته على الثورة والاحتجاج والاغراب . وتلك هى المفارقة الكامنة فيما نسميه طرح النزعة البشرية ..

* * *

٧ ـ التوحد والقلق :

هل يعنى هذا أن الشعر الحديث ـ على طريقته المختلفة عن شعر الأقدمين ـ لا يعبر عن مضمون نفسى ، ولا ينقل لنا احساسا ولا شعورا ؟

ليس أبعد عن الصواب من هذا الظن . فالشعر الحديث ينقل الينا الكثير على الرغم من أنه ينفر فى مجموعه من ايجاد تلك العلاقة الحميمة التى كان يعتزبها الشعراء الأقدمون بين الشاعر وبين جمهوره من القراء . بل انه ليغالى فى ذلك فى بعض الأحيان حتى ليوشك المرء أن يعتقد بأنه لا يبحث عن « معجبين » بقدر ما يبحث عن كارهين أو غاضبين ..

وأبرز الاحساسات التى ينقلها الينا الشعر الحديث ـ هو الاحساس بالوحدة والقلق : فالشاعر ـ كما يقول الكاتب النمسوى روبرت موزيل ـ هو أشد الناس شعورا بوحدة الذات فى العالم ووحدتها بين غيرها من البشر . والفكرة قديمة بغير شك ، وجدت قبل الرومانتيكية وبقيت حية بعدها . ولكنها قد أصبحت فى أيامنا فكرة جديدة كل الجدة ، ترتبط ببدعة العصر أو حقيقته التى ذاعت اليوم على كل لسان من أن العصر الذى نعيش فيه هو عصر « القلق » والوحدة والضياع فى الزحام . ولعل الناس لا تتفق فى شىء يتعلق بالشـــعر والشـــعراء كما يتفقون على أنهم أناس متوحدون قلقون ..

وقد عبر الشاعر أبولينير عن ذلك فى قصة نثرية بعنوان «الشاعر المقتول » (١) (١٩١٦) أو المغتال . والقصة تصور أحداثا عجيبة غــير منطقية تنتهى الى تصوير جريمة القتل التى ترتكبها جميع البـــلاد فى حق جميع الشعراء ! وتنتهى القصة بأن يصنع أحد المثالين للشاعر المقتول « تمثالا من العــدم » . والقصـــائد الأخيرة لشـــاعر التعبيرية الأكبر « تراكل » ، (٢) (١٨٨٧ ـ ١٩١٤) تثبت أن وحدته مع نفسه كانت

---

(١) Le poète assasiné.

(٢) يلاحظ أن تراكل بدأ تعبيرا ثم استطاع ـ شأنه فى هذا شأن كل عبقرى ـ أن يتجاوز حدود الحركة التعبيرية ، وأرجو أن أعود الى هذا الموضوع فى مجال آخر ..

وحدة مطلقة · والشاعر سان ـ جون ـ بيرسى يقول عن اللغـــة التى يستخدمها فى قصيده الطويل المشهور « منفى » ـ (وتجد بعض مقتطفات منه فى هذا الكتاب) « أنها لغة المنفى النقية » · وان دل هذا كله على شىء فهو يدل على أن القلق قد أصبح سمة العصر التى يتحدث عنهـــا الجميع كما كانوا يتحدثون قديما عن « القمر » أو « الشوق » ، حتى أن أحد الشعراء الانجليز وهو و · هـ · أودن ، قد كتب فى ســنة ١٩٤٦ قصـــيدة مشـــهورة بعنوان « عصر القلق » (١٩٤٦) · ولكن الأمر ليس مجرد بدعة أو تقليد · فما أكثر القصائد الاصيلة التى تشهد بهـــذه التجربة الأساسية فى وجدان الانسان الحديث ·

ولنعقد الآن مقارنة سريعة بين الجو العام الذى يسود احـــدى قصائد شاعر قديم نسبيا مثل « جوته » وبين بعض قصائد المعاصرين· فهو يتحدث فى قصيدته « سكون البحر » التى يحتمل أن يكون قد كتبها فى سنة ١٧٩٥ ، عن الفضاء الشاسع المخيف ، والبحر الساكن العميق الذىلا تتحرك فيه موجة ولا تهب عليه نسمة :

سكون عميق يسود المياه
وبلا حركة يمتد البحر ،
والملاح ينظر مهموما
الى السطح الاملس حواليه ·
لا نسمة من أى ناحية !
سكون الموت المخيف !
فى الفضاء الشاسع
لا تتحرك موجة واحدة ·

ولكنه يتبعها بقصيدة أخرى تتفق معها فى الموضوع والايقـــاع والنغم وهى قصيدته « رحلة سعيدة » · فنجد كيف ينقشع القلق ، وينفك اسار الخوف ويتشجع الملاح ثم لايلبث شاطىء النجاة أن يظهر للعين من بعيد :

تبدد الضباب ،
وصفت السماء ،
والريح تفك
اسار الخوف ·
تتنفس الرياح ،
ويتحرك الملاح ·
أسرعوا ! أسرعوا !

فالموج ينثني
والبعد يقترب ،
وها أنا ذا أرى الشاطىء !

فالخوف والقلق هنا ليسا الا جسرا يعبر عليه الشاعر الى الامل والصفاء ٠

أما ما نجده فى الشعر الحديث فهو يختلف عن ذلك ٠ فينـــدر أن نجد قصيدة تحدثت عن القلق ثم استطاعت أن تتخلص منه ٠ وتشبه قصيدة جوته السابقة قصيدة لرامون خيمنيث بعنوان « بحر » تصـور رحلة على مركب ٠ ويصطدم المركب بشىء ما ، ولكن لا يحدث فى الحقيقة شىء ، فليس هناك الا السكون والامواج وشىء آخر « جديد » يتركه الشاعر بلا اسم ٠ وهكذا يسير الشاعر الحديث من الامل الى القلق بعد أن كان الشاعر القديم يسيرفى عكس هذا الاتجاه ٠

واذا تذكرنا قصيدة « الصرخة » للوركا التى تحدثنا عنها من قبـل تذكرنا معها قصيدة أخرى له بعنوان « الصمت » (ويجدهما القارىء معا فى هذا الكتاب) :

أنصت يا ولدى للصمت
صمت متموج ،
صمت ،
تنزلق الوديان خلاله
والاصداء ،
ويذل جباها
فوق الأرض ٠

فالصمت لا يمحو هول تلك الصرخة المخيفة التى سمعناها تتردد فى القصيدة السابقة بل لعله يزيده رهبة اذ يولد هولا جديدا هو هول الصمت الذى تنزلق الوديان والأصداء خلاله ويضغط الجباه على الأرض ٠

وهو كذلك فى قصيده « مرثية الصمت » يجعل من الصمت تعبيرا هامسا عن القلق ويصفه بأنه « شبح الانسجام ودخان من الشكوى » لأنه يحمل « عذابا سحيق القدم وصدى الصرخات التى انطفأت الى الابد » ٠ وهو فى احدى قصائده المتأخرة وهى قصيدة بانوراما عمياء لنيويورك يتحدث فى ايقاع حر عن مضمونات لا تكاد تمت بصلة للعنوان الذى وضعه لها ٠ ويسأل القارىء نفسه بعد قراءتها : أين هو الألم العظيم المطلق ؟ ليس له

وجود في المدن الضخمة الهائلة ، مدن الدم والشقاء ، ولا على الأرض « ذات الابواب المتشابهة دائما ، التى تؤدى الى احمرار الثمار » ، ولا هو فى أصوات الناس ، انما الاسنان هى الموجودة وحدها ، ولكنها أسنان « يتحتم عليها أن تصمت فى العشب الأسود » ·· وكأنى بلوركا يتحدث عن ذلك القلق الذى يقلقه ألا يجد غـذاءه من الألم والعذاب ، وعن الخـوف الذى لم يعد يخاف شيئا كما يخاف الخوف نفسه ·

وعلى نحو آخر يتكلم شاعر مثل « الوار » عن القلق فى قصيدة ألشر (من ديوانه الحياة المباشرة ١٩٣٢) (١) · انه لا يسميه بل ينقل الينـا الاحساس الحذر به عن طريق النص نفسه عندما يكرر كلمة بعينهـا : « كان هناك » ، أو يكرر جملة واحدة كأنها تعويذة سحرية أو صـلاة تتلى فى ملل ، وهو أسلوب معروف عند رامبو :

كان هناك الباب كأنه منشار ··· ،
الباب بلا هدف ،
كانت هناك قطع النوافذ المهشمة ،
لحم الريح المعذب تمزق عليها ···
كانت هناك حدود المستنقعات ··· ،
فى حجرة مهجورة ،
فى حجرة فاشلة ،
فى حجرة خالية ،

فهذه الأشياء التى تذكر واحدة بعد الأخرى دون أن تكون بينها علاقة لم يهدف اليها الشاعر فى ذاتها بل أراد أن تكون علامـات على النفى والرفض والتهشيم والتحطيم وبذلك تكون فى نفس الوقت علامة على القلق الذى لا تذكره لغة القصيدة بل توحى به وتخلقه ·

وهكذا نستطيع أن نقول بوجه عام ـ وان كان التعميم شـيئا كريها ! ـ ان الشاعر القديم كان يسعى للاتصال بالعالم والناس وكانت نفسه تريد أن تألفهما وتقترب منهما ، سواء نجحت فى ذلك أم خاب أملها فيه ·

ونحن فى حياتنا اليومية نصف أشياء كثيرة بالشاعرية ، فنقـول مثلا عن مكان خال ـ مهما يكن فقره وبؤسه ـ انه شاعرى ، أو نصف

---

(١) La vie immédiate.

وجها عجوزا معبرا أو حفلا بهيجا بأنهما شاعريان ، فنفهم فى كل الأحوال أن هناك صلة ود بين النفس وبين ما تراه من الظواهر الحسية الخارجية تجعلها تسكن اليها وتأنس بها ٠أما فى الشعر الحديث فالأمر مختلف ٠

فالشاعر يتعمد أن يجعل المألوف غريبا والقريب بعيدا ٠٠ وكل من يقرأ لكبار الشعراء المعاصرين يخيل اليه ان هناك قوة خفية تدفعهم دفعا الى تحطيم الصلة بينهم وبين العالم أو بينهم وبين غيرهم من الناس ٠ ومن يتابع الرواية الحديثة يلاحظ أيضا أن أسلوبها يحرص على هذا الاغراب وقطع الصلة بين الناس والاشياء أو بينهم وبين بعضهم البعض ، ابتداء من روايات فلوبير الأخيرة الى روايات وأقاصيص هيمنجواى وألبير كامى والروائيين الجدد، وكأنها تحرص على ابراز التضاد بين الانسان والعالم أو بينه وبين الناس عن طريق تفتيت الحدث الى وحدات منفصلة لا تجمع بينها رابطة سببية ، أو حذف الروابط فى العبارة ووضع الكلمات الى جانب بعضها البعض كأنها كتل متنافرة لا تدخل فى سياق أو معنى عام ٠

ولقد سمعنا جميعا بالضجة التى أثارها برتولت برشت وناقدوه منذ العشرينات باصطلاحه المعروف عن « الاغراب » الذى جعله شعارا لنظريته فى المسرح الملحمى ٠ كما وجدنا شاعرا كبيرا مثل أبوللينير يتكلم قبل موته بقليل عن « المناطق الغريبة » التى ينتظر أن ينطلق الشعر اليها ٠

يقول الكاتب الروائى النمسوى « روبرت موزيل » : أن الشاعر يحس حتى فى الصداقة والحب بأنفاس الكراهية والتقزز التى تبعد الكائنات عن بعضها البعض » ٠ والشعور بأن قرب الانسان من الانسان هو فى حقيقة الأمر بعد عنه ، يكاد أن يكون موضوعا ثابتا من موضوعات الشعر الحديث ٠

فقصيدة « أغنية » للشاعر الايطالى « أنجارتى »(راجع النصوص) تنتهى بحزن (غير عاطفى !) يعبر عنه قوله ان الحبيبة بعيدة كما لو كانت فى مرآة ، وأن الحب يكشف عن « القبر اللامتناهى » للعزلة الباطنة ٠ ولوركا يقول فى احدى قصائده : « ما أبعدنى حين أكون قريبا منك ـ وما أقربنى حين أكون بعيدا عنك » ٠ والشاعر الالمانى كارل كرولوف يقول فى « قصيدة حب » (١٩٥٥) التى تجدها فيما بعد : « هل ستسمعيننى خلف الوجه المعشوشب للقمر الذى يتفتت ؟ ٠٠ والليل يتكسر كالصودا ، أسود وأزرق » وكأن هذه الصور الصلبة وهذا التحطم والتناثر والانكسار يعبر عن فشل محاولته للقرب من الحبيبة كما يعبر

عن خلاصه المنتظر على يد اللغة الشاعرة الخلاقة — وهو فى الواقع خلاصه الوحيد .

ونجد فى قصيدة أخرى للوركا (تجد مقتطفات منها فى هــذه المجمــوعة) كيف يتحول بعــد الأموات — وهو شيء طبيعى — الى بعــد مطلق . والجزء الأخير من قصيدة لوركا هذه عن مصارع الثيران سانشيز ميخياس (١٩٣٥) يحمل هذا العنوان « نفس غائبة » . انه لا يذكر الميت ولا الموت بكلمة واحدة وانما يقول ان أحدالميعديعرفه ، لا الثور ولا الخيل والنمال فى بيته ، ولا الطفل والمساء ، ولا الحجر الذى يرقد تحته . لقد صار بعيدا عنه بحيث لا يستطيع التذكر نفسه أن يصل اليه . لكننى أغنى باسمك » . غير أن هذا الغناء لا يجدى أيضــا . فالشاعر الذى غلبته الوحدة واليأس من الوصول الى الصديق البعيــد لم يعد يملك الا أن يغنى عن النسيم الحزين الذى يسرى بين شــجيرات الزيتون .

وقل مثل هذا عن قصائد رافائيل ألبرتى التى نشرها فى ســنة ١٩٢٩ بعنوان « عن الملائكة » والتى تجد مختارات منها فى هــــذا الكتاب .

فالملائكة التى يتحدث عنها الشاعر — كالملائكة التى تحدث عنهـا رامبو — ليس لها أى معنى دينى . انها كائنات « خرساء كالأنهـــار والبحار » ، خلقها خيال شاعر وحيد . هناك صراع درامى خفى يدور بينهــا وبين الانســان وينتهى الى انقطاع كل أمل فى الاتصــال بينهما . فالانسان يعلم ان الملاك موجود . غير أنه لا يراه ، ولا النور يراه ، ولا الريح وزجاج النوافذ تراه . والملاك أيضا لا يرى الانسان ولا يعرف المدن التى يسير فيها . لأنه بلا عيون ، ولا ظلال ، ولأنه « يغزل الصمت فى شعره » ، وما هو الا « ثقب وحيد رطب ، ونبع جف الماء فيه » . لقد مات بيننا نحن البشر ، أضاع المدينة وأضاعته . ومع أن من الصعب تفسير هذه القصائد (التى وصفها البعض خطأ بالسيريالية) ، الا أن الرمز الذى تدور حوله لا يستعصى على الفهم . لقد كانت الملائكة دائما كائنات نورانية مباركة ، سواء أرسلت الى الناس لتبشرهم بنعمـــة الله أو تنذرهم بغضبه ونقمته . كان الانسان يحس صلة بينه وبينها ، وكان يشعر أنه ليس وحيدا فى هذا الكون ، وأن هناك كائنا علويا يرعاه ويتذكر وجوده على الأرض البائســة . غير أنه يبــدو أن الملائكة التى

يصورها الشاعر قد سئمت الانسان فلم تعد تعرفه أو تهتم بشأنه ، بل ولم تعد تذكر منه الا صورا للقبح والفساد والفناء ٠

للكاتب الالمانى الشهير فرانز كافكا أمثولة لطيفة جعل عنوانها : « القرية المجاورة » (*) يقول فيها : « كان من عادة جدى أن يقول :«للحياة قصيرة الى حد مذهل ٠ والآن تضغط على الحياة بذكرياتها حتى لا أكاد أتصور مثلا كيف يمكن أن يصمم شاب على ركوب جواده الى القرية المجاورة دون أن يخشى ــ بصرف النظر تماما عن الصدف المؤلمة ــ أن يكون عمر الحياة العادية التى يلازمها الحظ أقصر بكثير من أن يتسع لمثل هذه الرحلة » ٠

هذه الأمثولة (وما أشبه اليوم بالأمس ! فهل تذكر أيها القارىء مفارقات زينون الايلى عن أخيل والسلحفاة ؟) تعبر عن موقف أساسى فى وجدان الجيل الحديث من الشعراء ، ألا وهو العجز عن « الوصول » حتى ولو كان الهدف قريبا ٠ ولنضرب مثلا لذلك من الشعر الحديث بقصيدة لوركا « أغنية فارس » (١٩٢٤) :

قرطبة
وحيدة وبعيدة

فرس أسود صغير ، قمر كبير ،
حبات زيتون فى حقيبة سرجى ٠
أعرف الطرق حقا
غير أنى لا أبلغ قرطبة أبدا ٠

عبر المدى الفسيح ، عبر الريح ،
فرس أسود صغير ، قمر أحمر ٠
الموت يحدق فى
من أبراج قرطبة ٠

آه ! ما أطول الطريق !
آه ! يا فرسي الشجاع !
آه ! الموت يخطفنى
قبل أن أبلغ قرطبة !

(*) راجع قصص كافكا ، طبعة فيشر ، فرانكفورت ، ص ١٦٨ ٠

قرطبة
وحيدة وبعيدة ٠

فالفارس يعرف الطريق الى هدفه وهو مدينة قرطبة ٠ ولكنه يعرف أيضا انه لن يصل أبدا الى هذا الهدف ٠ أن الموت يحملق فيه من أبراج قرطبة ، وهو لن يعود الى بيته لأن الموت ينتظره هناك فى السهول الشاسعة التى تعصف فيها الرياح ٠

وما كذلك الشاعر القديم الذى كان يحن الى بيته أو وطنه ، ويحمل فى نفسه صورة البيت والدخان الذى يصعد من مدخنته ، والسور الذى يظهر فوق سطحه ، والعجوز التى ستفتح له الباب ٠٠ الخ ٠

ولنضرب مثلا آخر بقصيدة « جوته » التى تبدأ بهذا البيت :

« **دعونى أبكى** » وهى احدى قصائد ديوانه الشرقى التى لم ينشرها فيه ووجدت بعد الموت فى أوراقه :

دعونى أبكى ٠٠ يحوطنى الليل
فى الصحراء الشاسعة ٠

الجمال راقدة ، الرعاة كذلك راقدون ،
والارمنى سهران يحسب فى هدوء ،
أما أنا فأرقد الى جواره ، وأحسب الأميال
التى تفصلنى عن زليخة ، وأتفكر باستمرار
فى الدروب الملتوية المزعجة التى تطيل الطريق ٠

دعونى أبكى ٠٠ فليس هذا عارا ٠
الرجال الذين يبكون طيبون ٠
لقد بكى أخيل على حبيبته بريزيس (١)
واكسيركس بكى الجيش الذى لا يهزم (٢)

---

(١) يقال ان أخيل (الالياذة ، الكتاب الأول ، البيت ٣٦٧ وما بعده) راح يبكى حبيبته بريزايس التى اختطفها منه أجا ممنون ، ويستجير بأمه الالهية ٠ فلما سمعته خرجت من أعماق البحر كالضباب وجلست الى جانبه وربتت بحنان ونادته باسمه قائلة : «ولدى ، لم تبكى هكذا ؟» ٠٠

(٢) يقال ان ملك الفرس الذى كان يستعد لتعبئة جيشه لمحاربة الاغريق بكى فى أبيدوس (على الدردنيل) عندما كان يستعرض آلاف الشباب المحاربين اذ تذكر أنه لن يبقى منهم أحد على قيد الحياة بعد مائة عام (هيرودوت ، الكتاب السابع ، الفصل الخامس والأربعون) ٠٠

والاسكندر بكى حبيبه الذى قتله بنفسه (١)
دعونى أبكى . ان الدموع تحيى التراب ،
(و) ها هو ذا يخضر .

فالشاعر هنا بعيد عن هدفه . وهو يقضى ليلته فى الصحراء المترامية الأطراف ، ويفكر فى الأميال التى تفصله عن حبيبته « زليخة » غير أن بعد هذا الهدف فى المكان لا يبعده فى الحقيقة عنه ، لأنه يظل شيئا يحن اليه كما يظل شيئا مألوفا له ، قريبا منه بالتذكر والشوق، يمكنه أن يصل اليه بين يوم وآخر . انه حزين . ولكن حزنه يمكن أن يجد العزاء . بل انه ليعزى نفسه حين يتذكر أبطالا قدامى ، بكوا حقا ، ولكن البكاء لا يعيب الرجال .

أما شاعرنا « لوركا » فيقول فى مطلع قصيدته ان قرطبة بعيدة . ونخطىء لو تصورنا أنه بعد مكانى . فالفارس يرى المدينة أمام عينيه ولكنها بعيدة عنه بعدا مطلقا ، على الرغم من قرب المسافة التى تفصله عنها . هناك لغز محير يتمثل فى شبح الموت الذى يطارده ويبعد المدينة عنه ويجعل الطريق اليها طريقا خطرا لا نهاية له . ما من شوق ولادموع ما من عزاء عن هذا الاحساس بالبعد المحتوم . فالنفس تعيش فى يأس مطبق ، فى حالة شعورية لا حدود لها ولا معالم . والشاعر ينادى الجواد والطريق والموت وهذا هو كل شىء . أضف اليه هذه الجمل التى تدور فى شبه دائرة ناقصة ، وتخلق باستغنائها عن الافعال صورة لغوية تعبر عن استسلام الشاعر للغربة والخطر الجاثم عليه .

هكذا يتجلى لنا الفارق العميق بين أسلوبين فى التعبير الشعرى . فالهدف البعيد فى المكان يظل قريبا من نفوس القدماء . انهم يتصورونه ويحنون اليه ويبكونه ويعزون أنفسهم ببلوغه . أما المحدثون فيتحول القرب المكانى عندهم الى بعد باطنى مخيف ، تحس به نفوسهم أوضح احساس وأقساه .

ان الشاعر القديم مطمئن الى العودة الى بيته وأهله . أما الشاعر الحديث فيشعر أن هذه العودة مستحيلة ، لأن هناك لغزا أو قدرا يأسره ويتسلط عليه ويبعد الوطن عنه أويبعده عن الوطن . انه ليس غريبا

---

(١) أما الاسكندر فقد قتل صديقه الحبيب كليتوس بعد جدال بينهما أثار غضبه فمد يده الى الحربة وقتله ، ولما أفاق لفعلته انطلق يجرى فى الصحراء وهو يبكى كالوحش الجريح ويقول : لن أجد بعد اليوم من يقول لى لا ! ..

فى هذا العالم فحسب ، بل ان العالم نفسه قد صار غريبا عليه · ولعل قصــيدة لوركا الأخيرة أن تكون من أوضح الأمثلة على استحالة العــودة الى وطن تسكن النفس اليه ، ربما لأن الوطن صار غريبا ، والغربة صارت وطنــا ·

٨ ـ غموض الشعر الحديث :

تحدثنا فى الصفحات السابقة عن غموض الشعر الحديث ، وبينا أنه من أهم الخصائص التى تميزه · والواقع أن الشعر الحديث يلقى على اللغة مهمة عسيرة وغريبة معا ، ألا وهى أن تفصح عن المعنى وتخفيه فى آن واحد · فالغموض يوشك أن يصبح مبدأ جماليا عاما لهذا الشعر · انه يعزل القصيدة عن وظيفة اللغة الأساسية فى النقل وتوصيل المعانى، ليعلقها فى ما يشبه الفراغ ، فتبتعد عن القارىء كلما حاول أن يقترب منها · وقد يبدو فى بعض الأحيان كأن الشعر الحديث ليس الا محاولة لتسجيل احساسات مبهمة وتجارب مضطربة يحتفظ بها الشاعر لمستقبل قريب أو بعيد ، يستطيع أن يعبر فيه عن احساسات أوضح وتجارب أنجح · ولهذا فهو يدور ويدور حول امكانيات لم تثبت أو تتحقق بعد··

ولكن من أين يأتى هذا الغموض ؟ ··

قد يأتى من المضمون أو من الأسلوب الذى يلجأ اليه الشاعر · فالقصيدة تتكلم عن أحداث أو كائنات أو أشياء لا يعرف القارىء شيئا عن مكانها أو زمانها أو أسبابها ، ولا يخبره الشاعر بشىء عنها · وعباراتها لا تتم ولا تكمل بل تنقطع فجأة لسبب لا يدريه ، كأنما حاولت أن تقطع الصمت المطبق فلم تفلح · وقد لا يتألف المضمون الا من مواقف لغوية متباينة ، تختلف بين الخشونة والنعومة والسرعة ، بحيث تكون الموضوعات والمشاعر التى تتحدث عنها مجرد مادة بلا معنى محدد · ومن أبرز وسائل الأسلوب التى تسبب الغموض تغيير وظيفة الحروف والروابط والصفات والظروف وصيغ الأفعال المختلفة ، وترتيب الجملة العادية ترتيبا غير عادى ، والميل الى ما يمكن تسميته بالجمل المفتوحة ، كأن تتألف الجملة من أسماء لا يرتبط بها فعل ، أو نجد جملة رئيسية بلا جملة جانبية أو العكس ، أو جملة شرطية بغير جواب الشرط ، أو اسقاط أدوات التعريف عن الأسماء أو استخدامها بطريقة تزيد من الغموض بدلا من أن تعمل على التحــديد والتعريف ، أو استخدام الكلمات بمعان قديمة مشــتقة من

أصولها الأولى التى لم يعد يستخدمها أحد · أضف الى هذا أننا قد نجد قصائد بلا عنوان ، أو بعناوين لا توافق موضوعها فتزيد بذلك من تعدد المعانى المختلفة التى توحى بها · وقد يكون السبب فى التخلى عن العنوان هو رغبة الشاعر أن يخلى مضمونه من أية صلة تربطه بالواقع والمألوف· ويذكرنا هذا ببيكاسو الذى اشتهر عنه انه لا يضع عناوين للوحاته ، بل يتولى ذلك عنه تجار اللوحات ومنظمو المعارض الفنية ··

ويطول بنا الأمر لو أردنا أن نتتبع أقوال الشعراء التى يطالبون فيها بالغموض أو يحاولون تبريره · وقد سبقت الاشارة الى بعض هذه الأقوال فى الفصل الأول · ولا بأس من أن نورد بعضها الآخر · فهى جميعا تثير مشكلة الفهم الى جانب مشكلة الغموض ، ومعظمها يتجه الى الجواب عليها فى نفس الاتجاه الذى سار فيه مالارميه من قبل · فالشاعر « ييتس » يتمنى أن يكون للقصيدة من المعانى بقدر عدد قرائها ! واليوت يقول ان القصيدة شيء مستقل يقف بين المؤلف والقارىء ، كما أن العلاقة بين المؤلف والقصيدة تختلف عن العلاقة بينها وبين القارىء · فالقصيدة التى يكتبها الشاعر تخرج من يده الى الأبد · وقد يستشف القارىء فيها معانى لم تخطر على بال المؤلف ، أى أن من حق القارىء أن « يؤلفها » لنفسه من جديد · والشاعر البرتغالى بيدرو ساليناس يقول فى هذا المعنى : « ان الشعر يرتبط بشكل عال من التفسير يكمن فى سوء الفهم· فالقصيدة تنتهى بعد كتابتها ولكنها لا تتوقف ، بل تبحث عن قصيدة أخرى فى نفسها أو فى المؤلف أو القارىء أو الصمت » ·· أى أن القوى الكامنة فى القصيدة أو فى اللغة التى كتبت بها لا تنتهى بمجرد الفراغ من تأليفها بل تطلق طاقات جديدة فى نفس الشاعر والمتلقى ، وهى طاقات تظل كامنة فى لغة القصيدة دون أن يعرف الشاعر عنها شيئا ··

وقد « يوضح » ما نريده بهذا الغموض أو الاظلام فى الشعر الحديث أن نضرب مثلا له باحدى قصائد الشاعر الأسبانى « جيان » عنوانها « أغمض عينى » ويمكن أن تعتبر نوعا من التبرير الشعرى لذلك الغموض ، كما يمكن أن نتسمع فيها أصداء من قصيدة مالارميه السابقة عن الزهرية · تقول القصيدة :

أغمض عيني ، والسواد يطلق شرارات
هي القدر السعيد ؛
،الليل يفض أختامه ويجلب من الهاوية

ضوءا يرتفع فوق الموت ،
أغمض عيني ، فيقول عالم عظيم يغشيني
(عالم) خال من الضوضاء ؛
يقيني أبنيه على الظلام ،
وكلما زاد البرق عتمة ، كلما أصبح ملكا لى ،
فى السواد تبزغ زهرة ٠

وليس من العسير أن نفهم معنى القصيدة ٠ فالظلام أو الغموض الذى يتحدث عنه الشاعر يأتى من احتمائه بنفسه من العالم الخـــارجى والابتعاد عن أضوائه وضوضائه ٠ انه يغلق عينيه فينفتح عالمه الداخلى ويتحرر من ضجة الحياة والموتويحول الظلام ــ أو اختفاء الواقع الخارجى ــ الى نور ، ويطلع تلك الزهرة التى لا تتفتح الا فى نور الظلام (والوردة هنا هى الكلمة الشاعرة كما عرفناها عند مالارميه وان لم تقترن عند الشاعر البرتغالى بمعنى الفشل الذى وجدناه لدى الشاعر الفرنسى) ٠ أى أن الشعر لا يوفق ولا يكتمل الا فى عالم « اللا واقع » الذى يجبره على الغموض والاظلام ، وهى فكرة أساسية فى الشعر الحديث ٠

وقد نشأت فى ايطاليا منذ حوالى ثلاثين عاما حركة أدبية راحت تنادى بالغموض فى الشـــعر حتى سميت بحركة الغموض والألغـــاز Hermetism-ermetismo وكان من بين ممثليها الشعراء بونتمبيللى، ومونتاله (الذى ترجم أشعار اليوت الى الايطالية) وسابا ، وأنجاريتى ، وكوازيمودو ٠ وقد تأثرت هذه الحركة بشعراء البارناسية والرمزية فى القرن التاسع عشر (رامبو ــ مالارميه ــ فاليرى) فراحت تسعى الى تأكيد طابع الغموض والسحر والأسرار فى الشعر وتقدم نغمة الكلمة وقيمتها الشعورية على معناها ٠ ويصح أن نقف هنا قليلا عنـــد أحد أعلام هـــذه الحركة الذين ارتبط اسمهم بها ، وهو أنجارتى(١) الذى ولد فى بلادنا سنة ١٨٨٨ ، وعاش فترة من حياتى فى الاسكندرية ٠٠

تأثر أنجارتى بمالارميهوأبوللينيروفاليرى وسانجون بيرس الذىترجمهالى الايطالية ، كما تأثر كذلك بالشاعر الأسبانى القديم جونجورا ٠ ويتميز شعره منذ العشرينات ــ كما سيلاحظ القارىء بنفسه من النصوص الواردة فى هذا الكتاب ــ بالتركيز الشديد ٠ فالكلمة كما يقول بنفسه وكما كانت عند مالارميه ، هى شق أو صدع قصير للصمت ٠ انهـــا شذرة

(١) راجع ان شئت مقالا لكاتب السطور عن أنجارتى وغموض الشعر الحديث ، نشر فى مجلة الفكر المعاصر ، عدد ديسمبر سنة ١٩٦٨ ٠

مبنورة ، تقف وحيدة مرتعشة بين عالم الأسرار الذى لا تكاد تلامسه ، وبين الصمت والسكون اللذين لا يلبثان أن يطبقا عليها . وكل قصائد أنجارتى تتفق فى هذا الطابع الذى يميزها ويجعل منها شذرات ناقصة، ويتضح هذا بوجه خاص فى قصائده المركزة القصيرة التى يعد أستاذا فيها مثل لوركا . (وقد يبلغ من قصرها فى بعض الأحيان أن تتألف من كلمتين اثنتين ، كما فى قصيدته المشهورة التى يصعب ترجمتها وتقول : m'illumino d'immenso (أى أستضىء باللا نهاية أو يغمرنى نور الكون الهائل ..) ..

ولا يصح أن نحاول فهم قصائد أنجارتى من ناحية المضمون ، فكثيرا ما يصيبنا الذهول لتفاهة مضمونها أو لأنها لا تتضمن أى شىء أو لأننا لا نستطيع فى بعض الأحيان أن نفهمها على الاطلاق ! والواجب أن ننظر الى كلماتها كصيغ صوتية أو أشكال نغمية تبعث صدى ساحرا . ومن المؤسف أن ترجمتنا أو أية ترجمة أخرى الى أية لغة ستخيب أمل القارىء وتضيع عليه متعة هذه الأنغام والأصداء .. واذا كانت الترجمة خيانة والمترجم خائنا كما يقول الايطاليون أنفسهم ، فلعل الترجمة هى الخيانة الوحيدة المسموح بها للتقريب بين الشعوب والحضارات ! ..

ولنتأمل الآن احدى قصائد انجارتى الحرة لنرى كيف يبدو هذا الغموض الذى اشتهر به شعره .

انها قصيدة ((**الجزيرة**)) (وقد ظهرت فى سنة ١٩٣٣ فى ديوانه عاطفة الزمن) ولنقرأ القصيدة أولا قبل التعليق عليها :

هبط الى شاطىء ، كان يسوده المساء الأبدى
من غابات متفكرة سحيقة القدم
وتوغل بعيدا ،
وجذبه حفيف أجنحة ،
صعد من خفقة قلب الماء الصارخة
ورأى شبحا (يسقط ثم يعود فيزدهر) ؛
وحين استدار ليصعد ،
رأى أنها كانت حورية بحر ، وكانت تنام
منتصبة وهى تعانق شجرة دردار .
وبينما يترنح فى نفسه بين الوهم واللهب الحق
أتى الى مرعى
حيث كان الظل يتجمع

في عيون العذارى
كما يحدث مساء عند أقدام الزيتون ،
قطرت الأغصان
مطراً كسولا من النبال ،
هنا نعست الماشية
تحت الوداعة الناعمة
ورعت (قطعان) أخرى
الغطاء المضيء ،
إبدا الراعي كانتا زجاجا ،
صقلته الحمى الهامدة ٠

القصيدة تتكلم عن حدث ما ، فى جمل متموجة بالغة القصر مركبة تركيبا نغميا دقيقا ، خالية تماما من أى أثر للأنا ٠ وهى تدور حول شخص تسميه « هو » ٠ ولكن من هو هذا الشخص ؟ لن نتلقى جوابا ٠ فالضمير غير محدد ولا معروف ٠ ويزيد من عدم التحديد أن العبارات قد رصت بغير علاقة ضرورية تربط بينها ٠ والقصيدة تضم صورا من الحياة الرعوية التى طالما تغنى بها الشعراء وحنوا اليها : كالجزيرة والغابات وحورية البحر والراعى والماشية ٠ ولكننا سنسأل أنفسنا حين يذكر العذارى : أى عذارى هؤلاء ؟ غير أن الحدث يتوقف ، ويظل شذرة لاسبب لها ولا هدف ٠ ومع الخاتمة يحل السكون وتزداد مجموعات الكلمات شذوذا وبعدا عن بعضها البعض :

الأغصان قطرت
مطراً كسولا من السهام
الماشية نعست
تحت الوداعة الناعمة
ورعت قطعان أخرى الغطاء المضيء ،

ولكن الى أين وصل ذلك الشخص ؟ ان الصورة الهادئة فى النهاية قد أنستنا بداية الحدث ، وكأن لم يكن له ولا لصـــاحبنا القديم وجود ولا معنى ٠ واذا أمكن أن نجد للقصيدة مضمونا فهو فى اتجاه حركتها : وصول ولقاء وسكون ٠ وكلها حركات مجردة ، لا تعنى الا نفسها ، مشبعة بسر ذلك الحدث الغامض الذى تظهر على سطحه ٠ فاذا جاءت الخاتمة لم تحل هذا السر ، بل أضافت اليه جديدا ٠ صحيح أن الحركة

ستنتهي بالهدوء والسكون ــ ولكن تنافر الصور فيها (يدان كالزجاج) يشير الى مستوى أعلى تصنعه اللغة نفسها ــ أى يشير مرة أخرى الى الغموض والظلام ٠٠

ومن الطبيعي أن يكون لمثل هذا الغموض سحره الشديد ، وقد يكون له عند الشاعر العظيم مايبرره فى النغمة أو الصورة أو الرؤية ٠ غير إنه قد يصبح عند العاجزين من الشعراء ميدانا للادعاء والثرثرة السخيفة ، أو مجالا للتهكم والسخرية عند القراء ، أو مبعثا للحيرة عند النقاد ٠ وقد عمد بعض هؤلاء القراء منذ سنوات قليلة فى استراليا الى دعابة خبيثة تشبه عندنا فضيحة اللا معقول ومسرحية دورنمات المزعومة ــ فألفوا أبياتا لا معنى لها ، ونسبوها الى عامل منجم مغمور ، زعموا من باب الاحتياط أيضا أنهم وجدوها بعد موته فى أوراقه ٠٠٠ وراح النقاد يشيدون بعمق هذه الأبيات ويبكون موهبة الفقيد ٠٠

وليس ببعيد أيضا ذلك السخف الذى وقع فيه شاعر كبير مثل « رلكه » حين زعم فى احدى رسائله أن السوناتا السادسة عشرة من ديوانه « أغانى أورفيوس » موجهة الى كلب ٠٠٠ فهل يئس الشاعر أن يعثر بين الآدميين على أحد يفهمها أو يحسها ؟! ٠٠

* * *

٩ ــ اللغة سحر وايحاء :

أصبح الشعر الحديث منذ عهد رامبو ومالارميه نوعا من السحر اللغوى ٠ وقد شرحنا المعنى المقصود من هذه الكلمة فى الفصول السابقة، وبينا أن النظريات النقدية والأدبية فى القرن العشرين تتعرض دائما لفكرة الايحاء كلما عرضت لتأثير الشعر ٠ ونحب الآن أن نذكر شواهد أخرى على هذا ٠ فبرجسون فى كتابه « المعطيات المباشرة للشعور (١٨٨٩) » قد جعل من الايحاء عنصرا أساسيا من نظريته فى الفن ، وكثير من الرسامين والموسيقيين يحدثوننا عن أثره فى انتاجهم ٠ والمقصود بالايحاء هو تلك اللحظة التى يطلق فيها الشعر « العقلى » أو الذهنى طاقات واشعاعات روحية يؤخذ القارىء بسحرها ولو لم «يفهم» شيئا من هذا الشعر ٠ هذه الاشعاعات الايحائية تأتى فى الغالب من الطاقات الحسية التى تزخر بها اللغة ، أعنى من الايقاع والنغم والصوت٠ وقد تأتى من تلك المعانى والدلالات التى توحى بها الكلمة أو تقع على حدودها أو يحدثها الربط بين الكلمات بطريقة شاذة غير مألوفة ٠٠

مثل هذا الشعر الذى يعتمد على سحر اللغة وايحائها يزيد من سلطان الكلمة ويجعلها أصل الفعل الشعرى وأول أسبابه · انه لا يعتبر العالم حقيقة واقعة ، بل الكلمة وحدها هى الواقع بالنسبة اليه · ومن هنا نفهم ما يقوله بعض الشعراء المحدثين من أن القصيدة لا تدل على شىء ، بل توجد أو تكون · ومعظم الشروح والتعليقات التى تقدم عما يسمى « بالشعر المحض » أو الشعر الخالص Poésie pure تدور حول هذه الفكرة · ويظهر أن المبدأ الشعرى الذى قال به « ادجار ألن بو » وأشرنا اليه من قبل قد ثبتت صحته فى حركة الشعر الجديد · فالشاعر الكاتب الأمريكى الكبير يرى أن يصمم الشاعر قصيدته مبتدئا بقوة النغم اللغوى أو الطاقة الصوتية السابقة على المعنى ، فاذا تم له ذلك استطاع أن يضفى عليها المعنى الذى سيظل على الدوام شيئا ثانويا · وقريب من هذا ما يقوله الشاعر الألمانى « جوتغريد بن من أن القصيدة تكون قد تمت بالفعل قبل البدء فيها ، ولكن المؤلف لا يكون قد عرف نصه بعد ··

وشعر « بن » نفسه من أصدق الأمثلة على أصالة الكلمة وتقدم الصوت على المعنى · ولعل هذا هو الذى مكنه من معالجة أبعد الموضوعات عن الشعر وجعلها مع ذلك شاعرية · وقصيدته عن « شوبان » التى تجدها فى غير هذا الموضع · هى فى الحقيقة سيرة حياة بالانغام · فليس المضمون فيها سوى مجموعة شذرات تشير الى أحداث وتأملات ومونولوجات (أحاديث ذاتية) ، صيغت فى عبارات مبتورة ·

والحدث فى هذه القصيدة لا يسير فى مسار الزمن العادى من الحياة الى الموت ، بل يعكس هذا الاتجاه · وهو لا يجد حرجا من ذكر أبعد الألفاظ عن الشعر ، فيحدثنا بأسماء بعض الآلات الموسيقية أو «ماركتها»، ومقدار المكافأة التى كان يتقاضاها الموسيقى العظيم ، وأسماء العظماء الذين كان يعزف أمامهم وعناوين بيوتهم بمنتهى الدقة ، وبعض التفصيلات الخاصة بأسلوب شوبان فى الفن · ولا ينسى « بن » أنه طبيب للأمراض الجلدية فيورد جزءا من التشخيص الطبى لمرض شوبان الفتاك (مع نزيف وتكوين بثور ·· الخ) · غير أننا نحس مع هذا كله بشىء يشبه الرعشة تتخلل كل هذه التفاصيل الموضوعية والاصطلاحات العلمية والشذرات والجمل الناقصة ، شىء ينبع منها ويطغى عليها فى وقت واحد · واذا دلت هذه القصيدة التى لا تنسى على شىء ، فانما تدل على أن الشاعر يستطيع أن يتخلى عن الموضوعات التقليدية التى كان يدور حولها الشعراء ، وأن يقترب كثيرا من لغة النثر دون أن يحطم جوهر الشعر نفسه ··

وفي شعر رامون خيمنيث ، وهنرى ميشو ، وتوماس اليوت شواهد كثيرة على هذا التأثير السحرى ـ بل المغنطيسى فى بعض الأحيان ـ الذى يأتى من نغم الألفاظ ، أو من تكرار بعض الأبيات بشكل مستمر، أو من مجرد اللعب بالمقاطع والألفاظ أو بداياتها بحيث تخلق توافقات ايقاعية أو تركيبات موسيقية تنفذ الى الاذن مباشرة وان لم تصل الى العقل ، وما ذلك الا لأن هذا الشعر ينظر الى اللغة بوصفها طاقة نغمية قبل كل شىء ٠ ولا شك أن أبرز ممثليه من الشعراء العقليين هما الشاعران فاليرى الفرنسى وجيان الأسبانى ٠٠ وكلاهما يستحق منا وقفة قصيرة٠٠

بول ڤاليرى (١٨٧١ - ١٩٤٥)

مات مالارميه فى سنة ١٨٩٨ ، وبدا عندئذ كأن الحركة التى كان رائدها وكاهنها الأكبر قد ماتت معه . صحيح أن الشعر الفرنسى أخرج بعده عددا من أقطابه المتميزين (مثل جان موريا وفرانسيس جام وهنرى دورينير وبول كلوديل) ولكن لم يكن واحد منهم من أتباع مالارميه ولا كان من « الرمزيين » بمعنى الكلمة . تساءل الناس هل أضاع « المعلم » كلَ هذه السنوات الطويلة فى البحث عبثا عن الرؤية الشعرية الحقة ؟ أم تراه كان يبحث عن رؤيته هو وحده ؟ ولكن الجواب لم يلبث أن جاء بعد سنوات قليلة . لقد غرس المعلم بذوره فى أحد تلاميذه والمعجبين به ، وكان لهذه البذور أن تنمو وتزدهر . كان هذا التلميذ هو « بول فاليرى » الذى طالما أعجب بأستاذه وكتب بعض قصـــائد شبابه تحت تأثيره . ولكن التلميذ رأى أن يبتعد فترة ليجد نفسه ، وأن يصـــمت ليكتشف طريقه الخاص به ، فعكف من سنة ١٨٩٨ الى سنة ١٩١٧ على دراسات علمية وتحليلية دقيقة ، وظل عازفا عن نشر الشعر حتى ظهرت قصيدته « الهة القدر الشابة » (١) فى سنة ١٩١٧ ، وظهر معها بوضوح أنه تعلم من دروس أستاذه ومبادئه ، وأن الحركة الروحية التى ذبلت او كادت تنطفىء فى أواخر القرن التاسع عشر قد عادت مرة أخرى الى الحياة . وتجلى كذلك بوضوح أنه وان لم يكتب شعرا فى هذه الفترة الطويلة التى قاربت العشرين عاما ، فقد كان فى أعماق نفسه مشغولا بالتفكير فيه ، وأن الدراسات العلمية والرياضية والفنية التى عكف عليها قوت موهبته وزادته معرفة بنفسه ، وبلورت ذوقه وأفكـــاره ..

---

(١) La Jeune Parque.

و « الهة القدر الشابة » مشهورة بصعوبتها ، حتى لقد قيل انها من أعقد ما كتب فى الشعر الفرنسى وأشده غموضا · ومن الصعب ان لم يكن من المستحيل أن نحدد موضوعها الذى اختلف عليه الشراح والمفسرون · ولكننا قد نقترب منها قليلا لو عرفنا شيئا عن الصراع الذى كان يدور فى كيان صاحبها فيوزع نفسه ويكاد يمزقها · انه الصراع الذى عانى منه معظم حياته بين الفنان والشاعر والانسان فى نفسه ، وبين المفكر العقلى الصارم الدقيق الذى يميل الى التحليـــل والتأمل والاستقلال والتجرد · ولابد أن هذا الصراع بين العقل والجسد هو الذى أعاده الى الشعر وأجرى قلمه بهذه القصيدة الغامضة العجيبة · وليست القصيدة مجرد تسجيل لصراع نفسى ، ولا تتضمن أية اشارة الى حياة الشاعر الشخصية بل ولا تمس موضوعا محددا · وهى كذلك ليست من نوع القصائد الدرامية أو القصصية التى تتناول موضوعا أو موضوعات معينة ، وانما هى قصيدة رمزية تقوم على أسطورة غامضة وتعبر عن حالات شعورية متعددة أشبه بحالات المد والجزر ، وتتفاوت أمواجهـا بين التردد والتصميم ، بين العزلة الهادئة والانفعال الجارف ، بين الاقبال على دفء الحياة والعزوف عنها الى برودة الفكر · وتتداخل كل هـــذه الامواج فى بعضها البعض فلا نتبين معالم ولا حدودا ·· قيل مثلا فى تفسيرها انها « مونولوج » الهة قدر شابة تواجه مشكلة الاختيار بين عزلتها السماوية ومسئولياتها الأرضية · وقيل انها رحلة فى مجاهل الوعى الانسانى بين غرائب الموت والحياة · وقيل انها أحلام شاعر راقد فى فراشه · وقد تكون القصيدة شيئا من هذا كله وقد لا تكون · انها بطبيعتها لا تقبل التحديد فى شكل معين ، ولا تقرر موضوعا بل تحدث أثرا وتشير الى حالة · وربما لم نبعد عن الصواب كثيرا اذا قلنا انها حالة صراع واجهه الشاعر نفسه وألبسه هذه الرموز الغائمة وهذه الاسطورة الغامضة ··

وطبيعى أن يقارن القارىء بين هذه القصيدة وبين قصيدة مالارميه أو حواريته القصيرة « هيرودياد » ، وهى هذه العذراء العنيدة الباردة برودة الثلج التى أراد أن يجسد فيها رغبة الانسان فى البعد عن كل الرغبات والعواطف والتجرد من كل الانفعالات والغرائز · فهل أراد فاليرى كذلك أن يعبر « بالهة القدر الشابة » عن الصراع بين الرغبة فى الحياة الدافئة الفعالة ، وبين الرغبة الأخرى فى التأمل المستقل المجرد من كل العواطف والانفعالات التى يوحى بها الجسد أو توحى بهـــا الحياة ؟ ··

قد يكون هذا حقا · ولكنه لا يمثل كل الحقيقة ·· فقد سار مالارميه على طريقة درامية وأدار الحوار على لسان هيروديا‌د ومربيتها ليصور جانبى الصراع الذى قد يعبر عن نفسه · أما فاليرى فليس فى قصيدته شيء من هذه الدرامية ، وموضوعاتها بغير معالم أو حدود ، وهى تبدأ وتنتهى بغير حدث معين ، والخيط الوحيد الذى قد نعثر عليه فيها هو هذه الحالة المركبة التى تعبر عن وجدان أو وعى نصف حالم ، تتوالى عليه أمواج ودرجات مختلفة من المشاعر والتجارب ، وتترابط فيه مجموعة من الرموز التى تتجاوب مع التغيرات المختلفة فى جو الحلم العام · وقد ننسى لدى قراءتها شخصية « الالهة » التى تدور حولها ، بل قد نحس بأن الشاعر نفسه قد نسيها ! · وربما كان الحق معنا ومعه · فهو يعالج أمورا لا يكفى الرمز الذى اختاره للالمام بها ، ويتناول مشاعر يصعب تحديدها وترتيبها فى نظام أو تفكير محدد · هكذا يكون التلميذ قد ذهب الى أبعد من أستاذه · فنحن نستطيع أن نفهم « هيروديا‌د » بغير حاجة الى النظر وراء شخصيتها هى ومربيتها · أما « الهة القدر » فندخل معها فى عالم شحب فيه كل شيء حتى شخصية هذه الآلهة نفسها · هذا الشحوب أو الغموض أو عدم التحدد يميز القصيدة من بدايتها · لنستمع الى هذه الأبيات التى تفتتح بها القصيدة وتوحى بأن الشاعر يتكلم عن نفسه :

من يبكى هناك ، غير الريح البسيطة ، فى هذه الساعة الوحيدة
ذات الجواهر القصية ؟ ·· لكن من يبكى ،
قريبا كل القرب منى فى لحظة البكاء ؟

ولكننا لا نلبث أن ننتقل ــ بغير اشارة ولا تحذير ــ الى مونولوج الالهة الفتية التى جاءت الى عالم غريب عليها · ويتغلغل الشاعر فيها ، وتصبح كلماتها هى كلماته التى تجسد أفكاره وتأملاته · ومع ذلك فنحن لا نكاد نتأكد من شيء على وجه اليقين · لا نكاد نعرف ، حين تبدأ فى الكلام ، ان كانت هى التى تتكلم أو ان كان الشاعر هو الذى ينطق بلسانه أو لسانها · ان من الصعب التمييز بين الشاعر ورمزه · فالهة القدر مخلوقة تنبثق من حالة وسط بين اليقظة والحلم ، والوعى واللاوعى ، وهى تخرج من الشاعر لكى تعود فتذوب فيه ، بحيث لا ندرى ان كانت مثل هذه الأبيات تصدق على الشاعر أم على الهته الفتية :

نامى ، يا حكمتى ، نامى · شكلى لنفسك هذا الغياب ؛
عودى الى المنشأ والبراءة المظلمة ،
هبى نفسك حية للأفاعى ، للكنوز ··

نامي أبدا ! اهبطي ، نامي على الدوام !
اهبطي ، نامي ، نامي !

فهي تصدق على الهة القدر التى تتمزق بين السماء والأرض وتريد أن تبقى على الأرض حيث عضتها الأفعى . وهى تصدق كذلك على الشاعر الذى سئم صراعه مع الوعى اليقظ أو تخلى عنه ويريد الآن أن يستسلم التجربة الحلم المضطربة ..

من الصعب اذن أن نميز بين الشاعر ورمزه ، بل ليس هنـــاك ضرورة لذلك . علينا بدلا من هذا أن نتذوق الجو أو الأثر أو الحالة التى توحى بها القصيدة وأن نستمتع به ونعيشه ونتلقاه بالشعور والاحساس لا بالعقل أو الفهم . فالقصيدة لا تريد أن تعلمنا وتفيدنا بقدر ما تريد أن توحى وتؤثر وتبتعث جوا عاما تتماوج فيه مختلف المشاعر والتجارب والانفعالات . ولعلها تصور ما قاله فاليرى نفسه من أن الشعر لايهدف على الاطلاق لتوصيل فكرة محددة الى انسان ما . بل ان المهم فيه هو الكلمات وايقاعها ، والصور التى توحى بها ، والتداعيات التى تثيرها . والتجربة أو الحالة التى تخلقها . ولو كانت القصيدة أقل غموضا مما هى عليه ، أو لو استطعنا أن نميز بوضوح بين الشاعر وبين الهنه الشابة أو نضع أيدينا على أحداث أو أشياء محددة لفقدت أهم شىء فيها وهو هذه الحالة الغامضة التى يريد الشاعر أن يخلقها فينا ، حالة التأرجح بين الحلم واليقظة ، حيث تتجلى الصور المتألقة ثم تنداح فى ضباب الغموض ، وحيث نفهم معانيه فى بعض اللحظات لنغوص من جديد فى الحلم أو الضباب ..

وليس المهم بالطبع أن يكون الشعر غامضا أو صعبا فهذا شىء مألوف من الشعر الحديث ، وانما المهم أن ينقل الينا فى النهاية حالة نستطيع أن نقول انها قريبة من الحالات التى نعرفها فى أنفسنا ، وأنها فى غموضها أو وضوحها لا يمكن التعبير عنها بالنثر ولا بالوضـــوح الكلاسيكى القديم . بل ان مثل هذه الحالة التى توحى بها القصيدة بين الحلم واليقظة تقدم لنا صورا ورموزا تتجاوز نفسها ، وتجعلنا ننظر الى أنفسنا فى ضوء جديد وكأنما نحن رموز لقوى كونية أكبر وأعظم . فالشاعر يرى نفسه أشبه بالهة تخلت عن مسكنها الســـماوى الأعلى لتشارك فى متاعب الحياة الفانية وعواطفها ومصادفاتها ، أى يصور نفسه ممزقا بين أفكاره وأفعاله ، بين عقله وجسده . ونحن نتعاطف معـــه ونشاركه هذه الحالة التى تتجاوز حدود طاقتنا البشرية العادية ، ونحس

اننا قد أصبحنا مركز الكون كله أو على الأقل مركز نظام هائل كبير ، وأن كل ما نفعله أو نفكر فيه أو نحس به انما يحمل دلالات أكبر وأعظم مما . أنظر مثلا الى هذا البيت :

الكون كله يتأرجح ويرتعش على برعمى

أو الى هذا البيت :

كل الأجسام المشعة ترتعش فى صميم كيانى

لنرى أن كل تغير فى النغمة أو الرمز يفتح أفقا جديدا ، ويكشف عن امكانيات جديدة من البهجة أو الألم ، توشك أن تكون كونية لا شخصية فحسب ..

لم يعد الشاعر يرى نفسه بمثابة المركز من عالم خاص به ، بل تحول الى أفق أكبر منه ، وأوسع ، وكأنما حدثت ـ كما يقول س.م. بورا ـ ثورة كوبرنيقية فى عالم الشعر « الرمزى » استبدلت بمثاليته الرمزية نزعة مطلقة جعلت أفكار الروح الواحد هى أفكار الكل ، كما جعلت تجربته الفردية هى تجربة الانسان بوجه عام ..

فالقصيدة تتحرك اذن بين طرفين ، وتشير لصراع الآلهة الشابة ـ وصراع الشاعر نفسه ـ بين عالم السماء ، عالم الأسرار والألغاز والانسجام والآلهة ـ وعالم الأرض ، عالم الألم والمرارة والقبل والاحتضار والأجساد . وتختار الآلهة أن تعود الى السماء . وينتهى صراعها عندما تتأكد من فشل الحياة وفزعها . والقصيدة يمكن كما قلت أن تكون تعبيرا عن صراع فى نفس الشاعر بين فكره الدقيق وذاته الشاعرة . وما دام قد نجح فى صياغة هذا الصراع فى شكل فنى فقد نجح الى حد كبير فى التخلص منه (وهذا ما تعلمنا تجارب الفنانين الكبار بوجه عام) . ومع ذلك فان نجاحه فى ابداع قصيدة استلهمها من مشكلته الباطنة لا يعنى أنه نجح فى حل مشكلة أخرى ، وأعنى بها منزلة الشعر فى حياة تريد أن تخضع لقواعد العقل وتصر فى نفس الوقت على رؤية الأشياء الواقعية على ما هى عليه ..

أى أن مشكلة فاليرى ـ وعدد كبير من الشعراء المحدثين ـ هى ربط الشعر بالتجربة المألوفة ، والعثور على موضوعات لا تكون بالضرورة شاذة أو غير واقعية ، والجمع بين اكتشافات العقل ورؤى الخيال . ولعل هذا هو الذى جعل فاليرى يحس أن طاقته الشعرية تستطيع أن تتجاوز الحدود التى يحاول عقله التحليلى الدقيق أن يرسمها لها ، وأن هناك

عوالم أخرى غير العالم الذى يقع بين الحلم واليقظة كما صورته « الهة القدر الشابة » لا تقل عنه أهمية وخصوبة وشاعرية ، وأنه يستطيع أن يكون أقل غموضا وأقرب الى التذوق (وان بقى شعره فى نهاية الأمر مقصورا على الصفوة التى تستطيع أن تتذوق ما فيه من دقة ورهافة ، وتفهم ما تعنيه صراعاته ومشكلاته أو تشاركه فيها ٠٠) ٠٠

ويبدو أن فاليرى قد غير طريقته فى التعبير فى ديوانه « تعاويذ » أو «رقى» (١) الذى يختلف اختلافا واضحا عن « الهة القدر الشابة » ٠ انه يضم مجموعة كبيرة من القصائد المتنوعة البحور والموضوعات ، ويعدل عن غموض الحلم الذى ساد جو « الهة القدر » الى جو أكثر وضوحا ، ويقتصد فى استخدام الاستعارات والرموز المركبة ليستخدم فى القصيدة رمزا أو استعارة واحدة تحفظ عليها تماسكها واتزانها ، ويلجأ فى بعض الأحيان (بما يشبه التنازل للقارىء العادى !) الى تفسير مراميه أو تقديم لمحات تشير الى موضع القصيدة سواء فى عنوانها أو نصها ، أو اقتباس نص يصلح أن يكون مفتاحا أو عكازا نافعا ! (كالنص المعروف الذى اقتبسه من بندار ووضعه فى بداية المقبرة البحرية ؟ أو تقرير بعض الحقائق (كما فعل فى نهاية قصيدته عن الكاهنة بيثيا) (٢) أو غير ذلك من أمور كان من الممكن أن تصدم مالارميه وتفزعه فزعا هائلا ! ـ ومع ذلك فلا ينبغى أن نفهم من هذا كله أنه يتنازل للقارىء العادى حتى يفهم ما يريد أو أنه أصبح يكتب شعرا تعليميا أو مجموعة شروح وتفسيرات ٠ انه لايزال يكتب كشاعر ٠ وهو فى « التعاويذ » يكتب عن موضوعات يمكن أن تفهم فهما واضحا الى حد ما ، أى يمكن أن يشارك فيها الفكر أيضا ، وأن تصدر عن التأمل الواعى للشاعر وتجد مكانها فيه ، بحيث لو تناولها بنفس طريقته فى « الهة القدر » لشوهها أو زيفها ٠ وليس معنى هذا أيضا أنه يضحى بالشاعرية أو بالايحاء والخيال، بل معناه أنه يحاول أن يوحد بين نفسيه المتصارعتين ، بين عقله التحليلى الناصح وبين ذاته الخلاقة الشاعرة ٠٠

والعنوان الذى اختاره فاليرى لهذه المجموعة له دلالته ، بل يكاد يكون نوعا من التعليق على محتوياتها ٠ فالفكرة التى تقول بأن الشعر نوع من السحر ، وأن الشاعر يعرف من الأسرار ويملك من الطاقات

---

(١) Charmes

(٢) تجد ترجمة هذه القصيدة الرائعة فى كتاب الأستاذ شفيق مقار « شىء من الشعر » ، دار الكاتب العربى بالقاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٥٤ ـ ١٦٢ ٠

مالا يملكه غيره من الناس فكرة قديمة متأصلة الجذور في ضمير الجنس البشرى كما تقدم . والشاعر الذى كان يطلق عليه الرومان اسم «فاتيس Vates »كان شاعرا ونبيا وعرافا وساحرا فى وقت واحد . والشعراء الرومانتيكيون كانوا أيضا بهذا المعنى أنبياء ..

وقد ساهم مالارميه كما سبق فى تأكيد هذا المعنى بنظرته المثالية الى الشعر كنوع من السحر الذى يحرر العالم ويخضعه بقوة الكلمة . وربما يصعب علينا أن نتصور أن فاليرى يوافق على هذا الرأى . ألم يقل فى كتاباته النقدية ان واجب الشعر هو أن يصنع من لغة الأمة بعض التطبيقات الكاملة ؟ ألم يقل ان اختياره لنوع معين من البحور هو الذى يحدد طريقته فى التأليف ، وأنه يحس دائما بالحاجة الى الكتابة كلما وجد القلم والحبر أمامه ؟ ألم يذهب الى أن الشعر يمكن أو يختفى من العالم كما اختفت منه فنون الضرب بالرمل أو التطير أو شعائر الحروب ؟ ـ ومع ذلك فان العنوان الذى اختار له كلمة « التعاويذ » يوحى بايمانه بأن الشعر ضرب من السحر ، وأنه لم يستخدم هذا العنوان لمجرد السخرية . فالشعر عنده فعل خلاق ، وهو يؤثر على النفس بوسائل تخفى حتى على الشاعر نفسه . انه يعمل على طريقته ، ولكن النتيجة تخرج عن رؤيته وتتجاوز قصده . ولذلك فان اختيار « التعاويذ » عنوانا لقصائد هذه المجموعة اختيار له ما يبرره ، فهى تريد أن تؤثر وتوحى ، لا أن تعلم أو تفيد ، والشاعر فيها يشبه الساحر بقدر ما يؤثر على النفوس والمشاعر بوسائل لا يفهمها هو نفسه تماما ولا يستطيع أن يسيطر عليها كل السيطرة ..

ان مجرد وجود الشعر ليكفى فى حد ذاته لاثارة التساؤل فى عقل الناقد والعجب فى نفس الشاعر . والواقع أنه يثير الأمرين معا فى نفس فاليرى وعقله . لقد شغل طوال حياته بالتفكير فى الشعر ، فى قيمته ووظيفته وكرامته ومعناه . وكتب عنه أجمل وأحكم ما يمكن أن يكتب. وصدقت عليه هذه العبارة التى لا تصدق على شاعر سواه ، وهى أنه « شاعر الشعر » ، الذى لم يمل من الكلام عن معنى الشعر وطبيعة الخلق الشعرى ، ولم يتعب من التغلغل فى أعماق الشاعر للكشف عن ظلماتها وأنوارها . ان الشعر عنده شىء واقعى لا مثالى . وهو لا يهتم كثيرا ـ كما فعل بودلير أو مالارميه أو شيلى ـ بالقصيدة المثالية ولا بمكان الشاعر من العالم أو بآماله فى المجد والخلود . ان اهتمامه كله ينصب على عمل الشاعر ورأيه فيه وشعوره نحوه عندما يكون فى طور النشأة أو بعد أن يفرغ منه . وقد نجح فى التعبير عن هذه العملية الخلاقة التى تفلت

دائما من الشاعر وتخفى عنه أسرارها فى قصائد تجمع بين التأمل المجرد والغنائية العذبة ، نذكر منها على سبيل المثال قصائده « الخطى » ، و « تخيل » ، و أغنية الأعمدة » ، « فجر » ٠٠ وسنكتفى بالحديث عن القصيدة الأولى باختصار ٠٠

تقول أبيات هذه القصيدة : (١)

خطاك ، أطفال صمتى ،
قدسية تطأ (الأرض) وبطيئة ،
نحو سرير يقظتى
تتقدم خرساء مثلجة ٠

كيان خالص ، ظل الهى ،
ما ألطفها ، خطاك المتئدة !
أيتها الآلهة ! ٠٠٠ كل الهبات التى أنتظر
توافينى على هذه الاقدام العارية !

ان أردت ، بشفتيك الممدودتين ،
ان تهيىء له «الهدوء ،
وتهبى المعتاد من أفكارى
طعام قبلة ،

فلا تتعجلى هذا الفعل الرقيق ،
حلاوة أن نكون وألا نكون ،
لأننى عشت على انتظارك
وقلبى لم يكن الا خطاك ٠

***

تبدو القصيدة للوهلة الأولى كأنها تصف حالة انتظار الشاعر لمحبوبته القادمة اليه ٠ ولو صح هذا لما كانت به حاجة للحديث بهذه الصورة الملتوية ٠ فما الداعى للتجريد الشديد فى قوله « سرير اليقظة »؟ ومن هو « ساكن أفكاره » ، وما السر فى وصف الخطى المحبوبة بأنهـا « أطفال الصمت ؟ » ٠٠

---

(١) راجع لأستاذنا العظيم ، عميد الأدب الدكتور طه حسـين مقالة عن فاليرى فى كتابه ألوان ، دار المعارف بالقاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٥١ ـ ٦٤ ٠

لاشك أن شاعرا يدقق فى اختيار كلماته مثل فاليرى لا يستخدم هذه العبارات كيفما اتفق • فما الذى يدعوه اذن الى استخدامها ؟ الجواب بسيط • ان المحبوبة التى ينتظرها هى الشعر نفسه • من هنا يمكن أن تكون الخطى هى الشعر نفسه • من هنا يمكن أن تكون الخطى هى « أبناء صمتى » لأن معنى الخلق الشعرى قد نضج لديه فى وقت آثر فيه أن يعتزل ويصمت عن قول الشـــعر • « وسرير يقظتى » هو النفس التى تنتظر استقبال الوافد ، والمعتاد من أفكارى هو الذات الخلاقة التى تعيش وسط الأفكار المتعددة ••

فالقصيدة كلها توحى بجو الانتظار والتهيؤ الواثق المستبشر ببدء الفعل الخلاق • والرموز التى يستخدمها الشاعر متجانسة تماما مع هذا الجو • فانتظار الشعر أشبه بانتظار زيارة الحبيب ، وحالة الشاعر المنتظر اشبه بحالة العاشق المتلهف على مقدم المحبوب • كلاهما يحيا على الأمل، ويثق فى ساعة اللقـــاء • ومهمـــا تأخر الوافد المحبوب فهو لا يقلق ولا يتعجل • انه يتهيأ لهذه اللحظة العذبة الاليمة ويجمع شتات نفسه قبل أن يستسلم لفعل الخلق استسلام الحبيب للحبيب :

عذوبة أن نكون ولا نكون :

هذه اللحظة هى ذروة العمر كله ، هى التى يهب فيها الانسان نفسه ويبقى على الرغم من ذلك هو نفسه ، كمثل ما يكون العاشق ولا يكون فى اللحظة التى يطبع فيها المحبوب قبلته على شفتيه • هذه المفارقة التى تعبر عنها « عذوبة أن نكون ولا نكون » لها دلالتها على نظرة فاليرى الى طبيعة الالهام والخلق الفنى • كانت نظرة القدماء الى الالهام أن الشاعر هو أداة أو وسيلة تنطق بلسانه قوة الهية خفية • فهو ميروس يبدأ الياذته بأن يطلب من ربة الفن أن تنبئه عن غضبة أخيل • ولكن فاليرى يرى أن هذه النظرة ساذجة وغير علمية ، وأن فكرة الالهام أو القوة الخفية التى توحى للشاعر وتسيطر عليه فكرة لا تتفق مع ملاحظته للواقع • ان العملية الشعرية تسير على نحو آخر • فهناك كما يقول أبيات من الشعر « يجدها » الانسان وهناك أبيات أخرى « يصنعها صنعا » • ومن السهل أن نفهم المراد بالجزء الثانى من هذه العبارة ، أما الجزء الأول فلا يزال سرا خفيا • قد يستطيع علم النفس أن يقدم له تفسيرا ولكنه تفسير غير كاف ولا مقنع • فهو قد يصطنع له سببا من الأسباب ، ولكنه يقصر عن تفسير البهجة التى تصحبه أو القوة التى يرد بها عليه • ولذلك

يظل الفعل الشعرى شيئا غامضا محفوفا بالأسرار ، ويثير من المشاعر والانفعالات مالا يعبر عنه الا الشعر نفسه · أن الخلق الشعرى يحتوى دائما على عنصر المصادفة · فما من شاعر يستطيع أن يتنبأ بما ستنتهى اليه قصيدة بدأ فى تأليفها · صحيح أنه يبدأ بفكرة معينة ، فاذا مضى فى عمله اكتشف أن فكرته وأسلوبه وهدفه قد تغير وأن كل جهد يبذله وكل عقبة تصادفه انما تبدل أفكاره وتزيدها غنى · وقد فطن مالارميه الى هذا الرأى وعبر عنه بكلمته المشهورة التى ذكرناها فى الصفحات السابقة : « ما من رمية زهر تستطيع أن تلغى الصدفة » — وقد تكون الصدفة التى يقصدها هى الواقع العرضى الذى تحاول لغة الشعر أن تلاشيه، وقد يكون تعبيرا عن البلبلة والحيرة المطلقة التى تواجه الشاعر فى أثناء الخلق · فهو يلقى « زهـرة » ولا يدرى ماذا يكون حظه من التوفيق أو الفشل ، لأن مادته تواجهه بمفاجآتها العديدة التى لم يكن يتوقعها أو يحسب حسابها ··

ولكن ماذا يحدث لو تأخذ هذا العطاء ، لو تلكأت هذه الصدفة ؟ ··

هذا هو موضوع القصيدة الأخرى « التخيل » · ان الملاك الذى يظهر فى سطورها الأولى يوصى الشاعر بأن ينتظر فى ثقة وهدوء (والملاك رمز آخر أخذه فاليرى من معلمه مالارميه ويدل عنده على المثال المطلق للجمال والسـلام) · فقد تمر به أوقات يحس فيها بالعجز والعقم والاجداب ، ولكن هناك قوى خفية تظل تعمل عملها فى أعماقه دون أن يدرى ، ولابد أن يأتى الشعر فى اللحظة المناسبة :

هذه الأيام التى تبدو لك فارغة
وضائعة فى نظر العالم
لها جذور نهمة
كنبت الصحارى

ولابد أيضا أن ينتظر الشاعر فى صبر وثقة وأمل ، وأن يتأكد من أنه سيكافأ على هذا الصبر ، وأن المفاجأة السعيدة لا شك آتية :

صبرا ، صبرا ،
صبرا فى الأفق الأزرق !
فكل ذرة صمت
فرصة ثمرة ناضجة !
ستأتى المفاجأة السعيدة :

حمامة ، نسمة ،
التوهج العذب اللذيذ
والمرأة التى تنعطف (عليك)
ستجعل هذا المطر يتساقط
فيخر المرء راكعا على ركبتيه !

واذن ففاليرى يميز بين المعطى ـ وهو عنصر الصدفة والمفاجأة غير المنتظرة ، وبين عنصر « الصنعة » الذى يجعل الشاعر يشكل الأفكار التى نضجت فى عقله ، والاحساسات والصور والتداعيات التى جمعها عن غير وعى واختزنها فى ذاكرته ويضعها فى اطار أو نظام لغوى معين • وقصيدة « النخيل » تشهد على هذا كله ، كما تشهد على ما كرره فاليرى من أن الشعر لا يأتى من الأفكار بل من الجسد ، أو بعبارة أخرى من الاحساسات• فالحمامة ، والنسمة والمرأة ، كلها احساسات تستثير فى الشاعر قدرته على الخلق • والمهم بعد كل شىء هو أن ينتظر ويصبر ••

ويبلغ حديث فاليرى عن سر الخلق الشعرى والأدبى ذروته فى قصيدته الرائعة « كاهنة بيثيا » • والقصيدة درامية وفلسفية ، بل توشك أن تكون تعليمية فى سطورها الأخيرة • وهى كما يدل عليها عنوانها تدور حول كاهنة معبد أبوللو فى دلفى ، التى اعتاد اله الفن والنور أن يعلن تنبؤاته على لسانها • وهى لذلك تشبه الشاعر الذى يوحى اليه بالكلام بلا سبب معروف • ومع أن القصيدة لا تشير الى الشاعر مباشرة فان عذابها الذى تعانيه لا يقتصر عليها وحدها ، وانما يرمز لعذاب كل شاعر ، بل كل من يحتمل آلام التجربة اللغوية والفنية بوجه عام • ومع أنها أيضا تعبر عن جانب واحد من جوانب الخلق وهو جانب العذاب والصراع واليأس والفزع الذى تقاسيه الكاهنة فى واحد وعشرين مقطوعة حتى يأتى الخلاص الأخير فى المقطوعة قبل الأخيرة ، فان الشاعر يختمها فى المقطوعة الأخيرة بما يشبه الحكمة التعليمية التى تعتبر خاتمة القصيدة وذروتها فى آن واحد ••

و « بيثيا » هى العذراء التى تصارع قوة الهية تريد أن تحل فيها رغما عنها • هذا الحلول يؤلمها ويهينها ويثير فيها عواصف الثورة والتمرد• انه نوع من الغزو والاغتصاب • وهى تصرخ وتعوى كالحيوان الجريح ، وتلعن « الاله القذر » الذى يجلدها ويعذبها • انها أشبه بالضحية التى ستقدم على المذبح • وصراعها المخيف يبدأ عندما يصر الاله على أن يحل فيها ويقتحم وجودها ، وتصر طبيعتها البشرية على مقاومته • وهى بهذه

الآلام كلها ترمز للفعل الروحى الذى تتحول به القوى الالهية والبشرية الى كلام مرتب ومنظم . ولذلك فان صراعها هو نفس صراع الشاعر الذى تغزوه هو أيضا قوة متعالية أو الهية تحاول أن تخلق النظام فى الكلمات، وتضطر لذلك أن تصارع انفعالات الجسد وغرائزه وعواطفه حتى تخضعها. والجسد يقاوم لأن هذه القوة العالية تهدد أمنه واستقلاله وسعادته . ويحس الشاعر أنه ليس هو الذى يعمل أو يخلق ، بل أن هنـــاك قوة خارجية تتخذه أداة لها وتعمل وتخلق من خلاله ، كما يحس أنها تفوق احتماله وتتجاوز قدرته المحدودة . هذا الصراع الذى تقاسيه الكاهنة أو الشاعر مثل لصراع آخر أعم تقاسيه الروح البسيطة عندما تصطدم بالحياة وتحاول أن تكيف نفسها مع الوجود فتفقد براءتها . بل انه هو صراع فاليرى نفسه بين القلب والعقل ، وبين الشعر والفكر المجرد . ويشتد هذا الصراع ويحتد ، وتكابد الكاهنة كما يكـــابد الشاعر أفظع الآلام ، ولكنه يهدأ شيئافشيئا حتى يصل به فعـــل الخلق الى التحرر والخلاص الأخير ..

ان الكاهنة تشعر أنها أهينت واغتصبت لأن الاله اعتدى على حريتها العقلية والروحية . ليست هذه هى الحياة التى كانت تحلم بها ، ليس هذا هو العالم المثالى الذى يخلو من الحركة والحياة ، والذى يمكن أن تصبح فيه أشبه برأس « الميدوزا » الخرافية التى تحول كل انسان وكل شىء تقع عليه عيناها الى حجر :

عندئذ ، بهذه الشريدة
(التى صارت) ميتة ، تائهة ، وقمرا ازليا ،
فلنفاجأ مياه البحار ،
ولتندفع الموجة مرغمة الى ذرى أبدية !
ليتحول البشر الى تماثيل ،
بقلوب متجمدة وأرواح مقتولة ،
وبالجليد المتساقط من عينى
لينقلب شعب بكلماته
الى شعب من أوثان بكماء
أخرسه الحمق والكبرياء ! (١)

---

(١) أتابع هنا وفى النصوص التالية ترجمة الأستاذ شفيق مقار فى كتابه القيم : « شىء من الشعر » (ص ١٥٦) مع تعديلات طفيفة ..

ان الكاهنة تدافع عن براءتها وكبريائها دفاع المستميت . وانكار الحياة هو المثل الأعلى لهذه البراءة المهانة :

الهى ! أنا لا أعرف جرما جنيته
أكبر من أننى كدت أعيش ! ..

والرب الذى يغزوها يحطم هذا المثل الأعلى ، ويدمر اشواقهـــا روجودها الذى ظل مكتفيا بذاته ، وعالمها الخاص الذى بنته لنفسها بعيدا عن عالم الناس ..

هذا الصراع لا يمكن أن يحله البعد والتجرد العذرى . فالمؤلم فيه حقا أنه يدور فى الجسد . ان الكاهنة تحس بجسدها فى هذا الصراع ، كما يحس الشاعر بمادته الشعرية فى غرائزه وعواطفه ، أى فى جسده. فالجسد فى نهاية الأمر شيء يشترك فيه البشر جميعـــا . وشهواته وحاجاته واشباع رغباته هى الأساس المشترك الذى تقوم عليه حياتهم. والكلام أيضا شيء جسدى وطبيعى . والاله حين يفرض ارادته على الكاهنة ويملى عليها كلماته انما يعيدها الى النظام ويحرمها من استقلال المجرد ، ويوحد بينها وبين سائر الناس . ويستمر الصراع فتهدأ الثورة شيئا فشيئا . ويبدو للكاهنة أن المهانة التى عذبتها بدأت تؤذن بالتقـــاط الأنفاس وتعد بالأمل والخلاص . لعل الألم الذى احتملته لم يذهب عبثا. لعل النصر أن يأتى من الخضوع للمغتصب الغازى : —

أنصتى يا نفسى ، أنصتى لهذه الأنهار !
أى كهوف هنا ؟
أهذا دمى ؟ .. أهذه هى الغمغمات الجديدة
للأمواج التى لا ترحم ؟
أسرارى تقرع فجرها !
أيها النحاس المحزون ، أيتها الاصداغ المدوية
ما عساك تقولين عن المستقبل !
أقرعى ، اقرعى فى الصخر ،
أجهزى على أكثر الساعات قربا ...
ان طبيعتى على وشك الاتحاد !

ونشهد الكاهنة ما يحدث فى كيانهـــا . ان طبيعتيهـــا العقلية والجسدية ، الخاصة والعامة على وشك الاتحاد . والصراع أيضا على وشك أن ينتهى الى الحل المتجانس السعيد ..

هذه هي المعرفة التي تصل اليها : ما من طبيعة منهما يمكن أن تحيا بمفردها · والكاهنة تعرف هذا الصراع في كيانها بين أفكارها العذرية وغرائزها الجسدية ، كما يعرف الشاعر الصراع الذي يعانيه بين الفكر والشعر ··

كلا الطرفين اذن في حاجة الى الآخر · فالعقل ، بغير الجسد ، يعيش في عالم وهمي مجرد ، والجسد بغير العقل يتحول الى وعاء تضطرم فيه الغرائز والانفعالات · لابد أن يتحد الطرفان · ولا بد أن يوحد بينهما اله ··

وحين يدوي صوت النبوءة في النهاية ، تكون التجربة الفردية قد وجدت اطارها العام ، وانتقلت معها تجربة الخلق الى آفاق أخرى تتسع لتجربة اللغة نفسها عند البشر · وتنتهي القصيدة بأبيات « النبوءة » التي تدهش القارىء بنزعتها الحكمية أو التعليمية الغريبة على فاليري :ـ

يا شرف البشر ، أيتها اللغة المقدسة ،
أيها القول النبوي الموشى ،
أيتها السلاسل الجميلة التي يتقيد بها
الاله الذي ضل في الجسد ،
أيتها اللألاء والآلاء !
ها هي ذي حكمة تتكلم
ويدوي صوت مهيب
يعرف عن نفسه حين يتردد
أنه ليس بصوت انسان
بقدر ما هو صوت الأمواج والغابات !

بيت غريب تنتهي به هذه القصيدة · فلا يتوقع القارىء من الشاعر المتفلسف أن يقدم له نظرية في اللغة · ان الصوت الذي يتكلم من خلال كاهنة بيثيا ليس بصوت الأمواج والغابات ، ولكنه يشبهها بعض الشبه · وهو ليس بصوت انسان واحد ، بل ينطق عن الجميع · ذلك لأن فعل الكلام وحده وامكان فهمه دليل على انكار الانفصال بين البشر · ولا مفر من تفسير هذه النهاية بأن الكلام أو الشعر فعل يقرب الفرد من الحياة ويكسر الحدود التي تعزل انسانا عن انسان · ولا مفر أيضا من القول بأن تلميذ « مالارميه » قد ابتعد قليلا عن الشعر الخالص أو « الشعر المطلق » ، وأنه يرفض ما ذهب اليه المعلم من أن الشعر

لا وجود له الا فى المطلق ، ويؤكد أنه مهما اشتدت آلامه وعذاباته فلابد أن يتصل فى نهاية الأمر بالحياة العادية والوجود العادى ، ولابد أن يحترم الجسد ويلمس الاحساس (١) ٠٠

* * *

لعل أحدا لم يفكر فى العلاقة بين الأدب واللغة كما فعل فاليرى ٠ لقد تأثر فى هذا بأفكار مالارميه أعظم التأثر وأخذ يطورها ويسير فيها الى غايتها ٠ فالخلق الأدبى فى رأيه يعنى التعمق الى الطبقات السفلى للغة ، عندما كانت قادرة على صياغة التعاويذ والرقى السحرية ، وعندما تكون قادرة عليها فى المستقبل ٠ والخلق الأدبى معناه أن يعكف الأديب على تجربة التركيبات المشتركة بين المعانى المختلفة والتأثيرات الصوتية حتى يوفق الى تأليفة واحدة لها ضرورة الصيغ الرياضية ٠ وفاليرى يعلم أن هذا يتم دائما على حساب المعنى ٠٠فليست هناك قصيدة واحدة ذات معنى واحد صادق ، أى ليس هناك معنى واحد يمكن أن يستنفد كل طاقاتها واشعاعاتها وظلالها ٠ وشعر فاليرى نفسه مصداق لهذا القول ٠٠

فلو نظرنا مثلا فى قصيدته « خطى » (التى تجدها فى نصوص هذه المجموعة) لبدت لأول وهلة كأنها مشهد حب رقيق ٠ ولكنها ستكشف لنا بعد القراءة الأولى عن معانى أخرى أهمها التعبير عن الحالة العقلية والوجدانية التى تصاحب عملية الخلق الأدبى ، والاحساس بأن انتظار « ربة الشعر » يسعد القلب أكثر مما يسعده وصولها ٠٠ والقصيدة تنطوى على المعنيين ، ولايصح أن نؤكد أحدهما ونسقط الآخر ، والا فقدت ذلك الضوء الخافت الذى تسبح فيه ٠٠

يقوم تفكير فاليرى فى أساسه على « عدمية المعرفة » ٠ ولا يتسع المجال للكلام عن هذا الرأى بالتفصيل ، ولذلك سنكتفى بالاشـــارة البسيطة ٠

لما كانت المعرفة غير ممكنة ، فان اللغة الشعرية تكتسب مطلق الحرية فى أن تسقط « مخلوقاتها » فى العدم ٠ ويسمى فاليرى هــذه المخلوقات « بالأساطير » ، ويعرف الأسطورة بأنها الاسم الذى يطلق على كل ما لا وجود له ، ولا نلمسه الا عن طريق الكلمة ٠ أما الكلمة فهى « الوسيلة التى يلجأ العقل اليها لكى يتكاثر فى العدم » ٠ وفى مواجهة

---

(١) راجع فى هذا كله الفصل الذى كتبه الأســـتاذ « بورا » عن فاليرى فى كتـابه « تراث الرمزية » وقد اعتمدت عليه كثيرا فى الصفحات السابقة ٠

الواقع الذى ليس له سوى وجود عرضى ، يقوم الخلق الأدبى بعملية تحويل وتشكيل مستمرة ، الى أن يصل الى تلك اللاواقعية التى يصفها فاليرى بأنها « حلم » . ففى الخلق الأدبى يتعرف العقل على امكانياته ويحققها بالسيطرة على الشكل المحكم الذى فرضه على نفسه . ان أفعاله وحدها لها صفة الضرورة ولذلك فهو دائما أسمى من الواقع العرضى..

هذه أفكار قريبة جدا من أفكار مالارميه ، وهى تبين أن أعظم الشعراء الفرنسيين فى القرن العشرين يبرر وجود الأدب من خلال الذاتية الخالصة (لا الشخصية) ويؤكد أن موطن هذه الذاتية هو اللغة والحلم ، لا العالم أو الواقع . انه يرى فى تفاهة الواقع وعدمية الحقيقة المتعالية (الترانسندنس) شرط الكمال الوحيد الممكن ، وهو الكمال الفنى . ان القصيدة ـ كما يقول فى كتابه « ألوان(١) شذرة كاملة التشكيل من بناء غير موجود » . أما أن البناء غير موجود فلأن مضمونها لا يوجد الا فى اللغة ، وأما أنها شذرة فلأنها تظل دائما عاجزة عن بلوغ الهدف . ونلاحظ أن فاليرى يعمد الى فكرتين سالبتين لكى يؤكد شيئا ايجابيا واحدا هو فعل الخلق . يقول فى عبارة أخرى من عباراته العميقة الدقيقة : « ليس هناك شىء أجمل مما لا وجود له » . وهى شبيهة بالعبارة التى أوردناها من قبل لروسو ويقول فيها ان بلاد الوهم هى البلاد الوحيدة التى تستحق أن يسكنها الانسان فى هذا العالم ، وان الانسان من التفاهة بحيث أن الشىء الوحيد الجميل هو الشىء الذى لا وجود له .. ولاشك أن القارىء قد رأى بنفسه أن فكرة فاليرى أقسى وابعد عن العاطفة ، وهى تدلنا بغير شك على وعورة الطريق الذى سار فيه التأمل فى الأدب من أيام روسو الى هذه الأيام ..

عرف فاليرى بيت الشعر بأنه « توازن معجز وشديد الحساسية يقوم بين الطاقة الحسية والطاقة العقلية للغة » . ونستطيع أن نقول ان شعره يحقق هذا التوازن . لقد روى عن نفسه فى مناسبات كثيرة كيف كانت بعض قصائده تنشأ فى البداية عن لعب حر بالايقاع والتنغيم، تنضاف اليه بعد ذلك الكلمات والصور والأفكار . والقصيدة التامة تحتفظ بهذا التدرج فى القيم ، فهى فى المرتبة الأولى غناء وفى المرتبة الثانية مضمون .

---

(١) الوان ، الجزء الخامس ، ص ١١٣ ، ١٩٤٥ ..

ويكفي أن يتلو القارىء بعض المقاطع التي تبدأ بها قصائده ليتذوق سحر النغم الكامن في ألفاظها الأصلية • سيلاحظ كيف تتدرج الحروف الصوتية والأنفية بين علو وهبوط لـكي ترجع الى المركز الذي بدأت به •

ومع ذلك فقد تأتي المبادرة من المعاني لا من الكلمات • فقصـيدة « باطن » ــ التي تجدها أيضا مع مجموعة النصوص ــ يدور الحدث فيها داخل الوجدان وخارجه في وقت واحد • انها تبدأ بهذه الأبيات :

أمة ضيقة العينين ، تثقل نظرتهـا الأغلال الناعمة
تغير مـــاء أزهارى ، تغوص في المرايا القريبـــة

ونلاحظ أن الأصل في استعارة الأغلال أو السـلاسـل في البيت الأول هو الأمة التي توحي بالعبودية ، كما أن الغوص في المرايا في البيت الثاني يأتي من الماء • ومع ذلك فلا تريد هذه الأبيات أن تصف شيئا ، بل تريد أن نسمعها ونتذوقها كتجارب لغوية تتولد فيها الكلمة عن كلمة أخرى • أضف الى هذا أن الكلمة التي يصف بها الشاعر المرايا تدل على الزمن لا على المكان • فالمرايا قريبـــة (١) قربا مباشرا (في الزمان أو المكان) وهي كلمة يستخدمها الشاعر ليتلافى كلمة أخرى يتوقعها القارىء لدلالتها المباشرة على القرب المكاني وهي « قريبة » (٢) • ونستطيع أن نجد أمثلة أخرى على توليد الصور والرموز بل والفكرة الفلسفية نفسها من الكلمات • ويكفي أن يرجع القارىء الى احدى قصـائد فاليري المبـكرة وهي قصيدة « الحائكة » (٣) ليرى كيف عبر الشـاعر عن فكرة ــ تأثر فيها بمعلمه مالارميه ــ وهي فكرة انقطاع الصلة بين الانسـان والعالم • فهناك فتاة تجلس في المساء أمام نافذة ، مستغرقة في النوم والأحلام • عبثا تحاول زهرة من الحديقة المجاورة أن تحيي الناعسة الجميلة • وتنجح اللغـة فيما أخفقت الزهرة فيه ، فتجمع بينهما في وجـود غير واقعي ، تنسج خيوطه من كلمات مشتقة من الخيط والنسيج ، تخرج منها كما تخرج الأرواح من الرقى والتعاويذ السحرية ••

على أن شعر فاليري أعمق وأبعد غورا من أن نفسره من ناحية اللغة وحدها • ان له أيضا أسلوبه الداخلي الذي يخضـع لقانون خاص به • ولا يتمثل هذا في الموضوعات التي يتناولها بقدر ما يتمثل في الأفعال

---

(١) Prochaines.

(٢) Proches

(٣) La fileuse.

العقلية التى نتسمعها من خلال الصور والرموز الغنية ، فنتبين أنها أفعال « الوعى الفنى » الذى طالما شغل تفكيره . وقد تحدث مرة عن « الكوميديا العقلية » (١) التى تكون لب القصيدة أو المركز الذى تدور حوله . وأوضح الأمثلة على ذلك قصيدته « الى شجرة الدلب » (٢) . ولسنا فى حاجة الى القول بأن الشاعر لا ينظر الى الشجرة كما نجدها فى الطبيعة ، بل هى عنده « ظاهرة » تدل على حركة (ديناميكية) خالصة ، مشدودة بين نداء يهبط عليها من أعلى ، وقيود تشدها الى أسفل . ان الشجرة تسمع نداء « الرياح » التى تريد أن تتحقق لغتها فيها ، ولكنها تحس كذلك بالضرورة التى تعجزها عن اللغة أو تجعل اللغة ممتنعة عليها – كل هذا على نحو يذكرنا بتجارب مالا رميه الفنية ، ومن خلال التوتر المستمر الذى لاحظناه لديه . فالتوتر يظل هنا أيضا بغير حل . والنشاذ واضح فى عوامل الصراع المجرد فى القصيدة . ولكنه واضح كذلك فى التوتر القائم بين المضمون المقيد والغناء المنطلق .

ومما يلفت النظر فى شعر فاليرى أن الموضوعات التى يعالجها والحلول التى يقدمها ليست واحدة ، وهذا دليل على اهتمامه بالصراع الدرامى أو بما يسميه بالكوميديا العقلية قبل أى شىء آخر . ان الأحداث العقلية نفسها تتغير وتتبدل . فهى تعبر مرة عن اليقظة من ظلام الحلم الى نور الوعى ، كما تعبر مرة أخرى عن الهبوط من جديد فى غياهب الحلم . وهذا يؤدى بنا الى القول بأن فاليرى – على الرغم من قربه الشديد من مالا رميه – ينوع كثيرا من موضوعاته ، بينما يحرص معلمه على الالتزام الشديد بعدد قليل من الموضوعات . ومع ذلك فان اختلاف الموضوعات والحلول لا يمنع أن هناك شيئا واحدا تتفق فيه القصائد العديدة ، وهو تحول « الفعل العقلى » الى غناء شعرى ، تتحد فيه النزعة العقلية مع النزعة الحسية ، ويأتلف فيه وضوح الفكرة وغموض السر . ونمثل لهذا بقصيدتين احداهما هى « أغنية الأعمدة » (٣) وهى نشيد يتغنى فيه الشاعر بالخطوط الخالصة التى يراها فى الكتل المعمارية ، بل هى نشيد صامت للعيون التى تدرك الوجود المستقر فى الحجر ، المنتظم فى النسب والاعداد ، وكأن العقل نفسه هو الذى يقوم بعزف هذا النشيد . وأما الأخرى فهى القصيدة الشهيرة « المقبرة البحرية » (٤) ..

---

(١) La comédie intellectuelle.

(٢) Au Platane.

(٣) Cantique des colonnes.

(٤) Le cimetière marin.

وتتردد فيها أنفاس من قصيدة لوكريس المعروفة «طبيعة الأشياء» (١) ، ويغلب عليها التأثر بعدد من صورها وموضوعاتها • والقصيدة تعبر عن أزمة عقلية • فالوعى يحاول أن يتحد بالوجـود الثابت ، « بسـطح البحر ، بتاج النور الأعلى ، بغيبة الأموات وعدمهم • غير أن اغراء الحياة « المتحركة » أقوى وأغلب • ويستسلم الوعى لها ، وان كان يعلم خداعها وزيفها • وتختفى الصور والاسـتعارات التى كانت تدل على البحر فى حالتى الثبات والحركة ليسـمى بأسـمائه الطبيعية من جديد (أمواج ، مياه) ، وليكون فى ذلك الدليل على أن الوعى قد تفتح لاستقبال الطبيعة والواقع الخارجى ••

وقد نشعر من قراءة هـذه القصيدة العسيرة (٢) أنها تتراجع عن تجريد الأشياء والغاء الواقع كما رأيناه فى أقصى صوره عند مالا رميه ، بل قد نشعر أيضا أنها تقول عكس ما تقوله القصيدة السـابقة (أغنية الأعمدة) • ولكن لا يصح أن نقف عندهما طويلا ، فهناك قصائد أخرى تقدم حلولا وموضوعات مختلفة • والمهم أن الأمر لا يتوقف على الموضوعات والحلول ، بل يتوقف على شىء واحد حرص عليه فاليرى كما قدمت كل الحرص : وهو أن يتحول الفعل العقلى الخالص الى شـعر ، أى الى غناء ، يتحد فيه العقل والحس ، ويتجاوز الوضوح والغموض ••

---

(١) De rerum natura.

(٢) يمكنك أن تراجع بنفسك هذه القصيدة العسيرة ولعلها ان تكون أشد قصائد الشعر الحديث عسرا وتعقيدا ــ فى الجزء الثانى من هذا الكتاب •

خورخه جيّـان

والحديث عن فاليرى يؤدى بنا الى الحديث عن هذا الشاعر الاسبانى الذى يعد أكمل وأنضج ممثلى الشعر الخاص أو الشعر المحض فى العصر الحاضر • ان أشعاره تتلألأ بالنور الذى تشـعه عليها أعمـال مالا رميه وفاليرى (اللذين ترجمهما الى لغته) ، وقصـائده حبات فى عقد واحـد فريد ، ظهر للناس لأول مرة فى سنة ١٩٢٨ ، ثم أضاف اليه ونقح فيه حتى ظهر فى شكله الأخير سنة ١٩٥٠ تحت عنوان « أغنية » (١) ••

والملاحظ على هذا الديوان أنه يشـبه « أزهار الشر » لبودلير فى بنائه المعمارى العام ، وأنه ألف وفق نظام عددى دقيق يذكرنا بالكوميديا الالهة لدانتى ••

يمكن أن نصف شعر جيان فى مجموعه بانه أنطولوجيا شعرية أو « فن شعرى » يقوم على أسـاس أنطولوجى • انه يتراوح بين أبسـط الظواهر وأدق التجريدات • وهو شـعر غامض ، بل لعله أن يكون من أكثر نماذج الشعر الحديث غلوا فى الغموض • انه لا ينطق عن ذات أو « أنا » شخصية ، بل ينطبق عما يمكن أن نسميه « عيون العقل » التى تذكرنا « بالنظرة المطلقة » التى تحـدثنا عنهـا عند مالا رميه • فعيون العقل تتجرد من مادة الحياة لكى تصـير مرآة للعالم كـكل ، أو لهيكل الوجـود الخالص الذى يتجلى من خلال العـالم بكل ما فيـه من ظواهر وكائنات • ويوشك القارىء أن يسمع فى هذا الشعر رنة فرح هادىء مختلف عن كل أفراح البشر • ذلك لأنه فرح عقلى أو سـعادة روحية

(١) Cantico.

خالصة تأتى من رؤية قادرة على النفاذ فى صميم الأشياء وادراك صورها الأولية الثابتة ، وماهياتها الساكنة الهادئة ، وهى رؤية تعلم كذلك أنها قادرة على أن تعطى ــ بالكلمة ــ لكل الكائنات وجودها العقلى الباقى ..

وقد وصف بعض النقاد جيان بأنه أقرب الشعراء المعاصرين من المدرسة الايلية (١) ، محاولين بذلك أن يميزوا شعره من خلال علاقته بالوجود الاسمى وحقائقه الثابتة . ولكن الواقع أن هذا الوصف يقلل من شأنه ، فهو لا يريد أن يكون تعبيرا عن الوجود نفسه ــ والا لما كان شعرا على الاطلاق ! ــ بقدر ما يريد أن يكون حركة ، حركة فى اتجاه الوجود ، من الظلام الى النور ، ومن الاضطراب الى السكون ..

ان القيمة الرئيسية فى شعر جيان والمحور الأساسى الذى يدور حوله هو النور . فالنور هو المظهر النقى الخالص للوجود ، وأكثر القصائد نصيبا من النور هى أدقها من ناحية الشكل والبناء . يقول أحد الأبيات : « دائما يكون النور » . ولكن الحدث الهام فيه هو حدوث النور نفسه وصيرورته ، أو هو على حد تعبيره « نشوة الانتقال » . والطاقة الشعرية فيه تنبثق عن حالة من التوتر الذى يسعى الى التجاوز والعلو . انه يرتفع بالشىء البسيط الى حقيقته وكمال ماهيته ، فيجعل الحديقة « أكثر من حديقة » والجسر « أكثر من جسر » ، لكى يستخلص من ذلك مقولة الماهية أو الحقيقة (كما رأينا عند مالا رميه) التى يغمرها فى النهاية نور الوجود الكامل . وهذا الفعل أو هذا الحدث الشعرى يمتد فيشمل كل الأحياء والمحسوسات ، حيث « تنعم المادة بالنغمة التى تجعل منها ظاهرة » . ولكنه من ناحية أخرى يحولها ويعمل على « تغريبها » . فالأشياء تستجيب « باكية » للمثالية الخالصة . واللغة لا تزينها ولا تزخرفها ، بل تعرى جوهرها المحض ، الذى تدخله فى نسيج من العلاقات غير الواقعية ..

---

(١) أسسها اكسينوفانس (ولد حوالى سنة ٥٨٠ ق.م. فى ايليا (بجنوب ايطاليا) وازدهرت حوالى سنة ٥٠٠ ق . م ، ومن أبرز أعلامها بارميندز الذى أوضح مبادئها فى قصيدته التعليمية الكبرى « عن الطبيعة » وزينون الايلى (مات حوالى ٤٣٠ ق.م) . ومن أهم آرائها القول بالتضاد الحاد بين الفكر والظن ، وبين صدق العقل وخداع الحواس ، والتسوية بين الفكر والوجود وانكار كل تغير وحركة بالقياس الى الوجود الثابت الساكن الحق . وتسمى الفلسفة ايلية اذا كانت تبدأ من الموجود المطلق الذى لا يدرك الا بالفكر فى مقابل العالم المتغير الظاهر .

فاحدى القصـــائد مثلا تتكلم عن مدينة صيفية (تسـميها مدينة الصدفة) يسقط عليها نور حريرى يجلى خطوطها فتصبح « نشـوى من الهندسـة » • وتتمكن منها « لذات الدقة والتحدد » فتصـير « مدينة الماهية (١) • وتتحول المنـاظر الطبيعية الى خطوط شفافة لا مادية فى نسيج من التوتر ، ويصبح الثلج والبرد كلمتين ترمزان إلى المطلق الذى يتلاشى منه الموت المحتـوم على كل حياة ، لا بل يتلاشى فيـه كل أثر للحياة • (وان كان يبـدو من بعض القصائد أن الشـاعر يمجد الحياة الشاملة فيما يشبه وحدة الوجود) • وتتجرد المرئيات شيئا فشيئا من صفاتها الحسية • وينشأ نوع من الفراغ ، تغلب عليه الصور والظواهر السـاكنة (كالدوائر والخطوط والأحجام) أو رموز لمثل هذه الصـور والظواهر (كالوردة والنهر والبحـر) • ويتحول شـعر جيان كله الى نموذج مصغر للوجود ، متسق البناء غامر النور • ومن الطبيعى ألا يترك للانسان شيئا من « انسـانيته » وأن يمضى فيما أسميناه بطرح النزعة البشرية الى أبعد مدى ممكن • وحتى الحب لا ينجو من هذا التجريد • فشعر الحب يصبح نوعا من المعرفة بالوجود • ويتجلى هذا الوجود فى أسمى مظاهره للمحب الذى يراه بفكره من خلال جسد الحبيبة لا من خلال روحها • أما هى فلا تدرى كما هى العادة شيئا عن هذا ، ولا تعلم أنها هى النافذة التى يستشف منها النور ••

وروعة الربيع لم تخلق للقلب ، « ففوق الهدير المضطرب يسرى نداء بعيد وخافت ، نداء ناعم من لا أحد الى لا أحد » ••

والأطفال تلعب على شاطىء البحر • ولـكن ليست هى التى تقوم باللعب ، بل البحر والأصـداف ، وكذلك أيادى الأطفال التى صـارت موجودات مستقلة بذاتها • وتنتهى القصـيدة بنقلة أخيرة الى موسـيقى الأفكار : « سلاسـل حمراء ، أصـداف ،أصـداف ، تناغم ، نهاية ، دائرة » • لأن سر الوجود الذى يعلو على الحياة ويتجلى فى روعة الضياء ويختفى ، انما يلمع فى الدائرة « ويتخفى بين كتل الهواء » — (انظر قصيدة كمال الدائرة) مثله فى ذلك مثل الشعر نفسه ••

هذا الشعر فى صميمه غناء • غناء معدنى قاس صيغ بلغة أسبانية هى بطبيعتها حادة وقاسية • وتجريداته غناء • وهو مضطر لهذا السبب أن يسـتخدم ثروة من الـكلمات التى تدل على التجريد : كالمنحنى ،

(١) Ciudad de los estios.

والخط ، والدائرة ، والمركز، واللانهاية ، والجوهر، والعدم ، والحاضر٠٠٠ الـخ ٠٠

وليس ثمة حدود لغوية تفصل فى هذا العالم الشعرى بين الكلمات المجردة والكلمات إلبسيطة الأخرى، وليست هناك كذلك حدود موضوعية بين مضموناته المعنوية والحسية ٠ يقول أحـد الأبيات : « ريش البجعة يرسم نظاما من الصمت المقدور » ٠٠

وفى قصائد أخرى تصور مشهدا من مشاهد الطبيعة نرى المجردات تتحول الى ذوات فاعلة ٠ ولكن اللغة تكيف نفسها بوسائل أخرى وفقا للموضـوع ٠ فقد تسـتخدم جملا اسـمية فقيرة فى الأفعال ، وتعزل بواسطتها مختلف الظواهر والأفكار التى تخلصها من الزمان أو تضعها خارج الزمان ٠ لن تحس بتدفق هذه اللغة ، بل ستشعر بأنها تتردد وتتعثر وترص الكلمات كما ترص الـكتل الصـخرية بجوار بعضـها البعض ، ثم تعود فتنفتح على سؤال قصير ، أو لمسـة سريعة كلمسـة الوتر ٠ وستشعر أيضا ببراعة الشـاعر وقدرته على أن يسـتخرج من الكلمات المركزة مجموعة من الاصداء التى تتردد طويلا فى فضـاء مملوء بالأسرار ٠ وستتبين فى هذا شيئا هاما يشترك فيه عدد كبير من الشعراء المحدثين ، وهو التناقض بين عذوبة اللغة وصعوبة الفكرة ، بين بساطة العبارة وغموض المضمون ٠ وتظهر المضـمونات ، سواء أكانت صـورا أم أفكارا ، على شكل شذرات وضعت بجانب بعضها البعض ، لم ينم أحد منها من داخل المضمون السـابق عليه ، ولم تبق رابطة ــ مهمـا كانت صغيرة ــ الا وتحطمت ٠٠

هناك شىء يحدث دائما فى قصائد جيان ٠ ولكن مراحل هذا الحدث وخطواته ــ ما دامت فى مجال التجربة ــ لا تحمـل ضرورة فى ذاتها ، ولا تعرف تسلسل السبب والنتيجة ٠ ولا تصبح للضرورة فاعلية او تأثير الا مع تفاعل التوترات المجردة أو تغيرها وتبدلها ٠ والمهم أن هناك شيئا واحدا فى هذه القصائد لا يختلف حوله اثنان ٠ انها تفتقد الالفة بينها وبين القارىء ٠٠

ولكن ماذا يحدث عند ما يتناول هذا الشـعر موضـوعا قديما ؟ تسـتطيع قصيدة « ليلة قمرية » (التى تحمـل عنوانا فرعيا آخر هو « بلا حل ») أن تجيب على هـذا السؤال (١) ٠ انها ترسـل لنا لوحة

(١) راجع هذه القصيدة فى الجزء الثانى من الكتاب ٠

طبيعية من أفكار كهذه : علو ، بياض ، انتظار ، ارادة ، تحولة ، تكون فى مجموعها سورا من الماهيات المتعالية فوق الأشياء ، يحيط بحـــدث يتم فى برودة الليل دون أن يشارك فيه انسان ٠ واذا تلفتنا داخل هذا السور لم نجد شيئا تراه العين ، وحتى لو عثرنا على شيء فسوف نراه ينزلق كالأشـــباح فى ثنايا الحدث اللاواقعى ٠ ويســـير هذا الحدث فى حركته من الهبوط ــ (« بينما ترف رياش البرد ») ، الى التريث لحظات فى السهل ــ (بينما ينتشر الانتظار المتموج فى صمت) ، والصعود من الأعماق لأول مرة ــ » صـــعود الى البياض (بينما تلتمس الشـــواطىء الرائعة نعمة الرياح) ، يتلوه صعود ثان ، لايزال يتم فى تساؤل ، ولكنه فى تساؤله يرفع العالم الى « زوال أبيض ، تام ، أبدى » ٠٠

هذه القصـــيدة ، ككثير غيرها ، نســـيج يتكون من مجالات توتر خالصة ٠ والســـؤال الذى تطرحه فى النهاية ثم تتركه بغير جواب يزيد التوتر حـــدة ٠ وليست هناك أنا تتكلم ٠ لأن اللغة وحـــدها هى التى تتكلم اللغة التى توجد بين المرئى والمعقول وتنزل عليهما برودة الصيغ الرياضية ٠ ولـــكنها صيغ تشـــــدو وتغنى ٠ وهـــذا هو الذى يجعلها شعرا ٠٠

١٠ ــ شعر بلا منطق أو وراء المنطق :

وعلى الطرف الآخر من هذا الشعر النابع من تراث مالا رميه نجـــد ما يمكن تسميته بالشـــعر اللا منقطى ، أى شـــعر الهواجس والأحلام والهلوســـات التى تصدر أو تحاول الصـــدور عن اللاشـــعور الباطن ٠ والشـــعراء الذين يمثلون هـــذه النزعة يتأثرون رامبو ولوتريمو وعلوم الأسرار والكيمياء القديمة والكتابات اليهودية السرية المعروفة «بالقبلة»٠ ان شعرهم هو شعر الأحلام ــ بالمعنى النقى لهذه الكلمة ــ سواء أكانت أحلاما طبيعية ترى فى النوم أو أحلام يقظة « فنية » تصطنع بالمخدرات والعقاقير لتنشـــيط ملكة التخيل الخلاق ٠ والواقع أن الفارق بين الحلم بمعناه النفسى أو بمعناه الفنى فارق غير ملموس ، والمهم أنهما يتلاقيان فى شيء واحد هو أن ذات الشاعر فيهما ذات منســـلخة عن الواقع وأن الانسان هو سيد العالم بفضل ملكة الحلم التى وهبت له وحده ٠٠

الشعر اللامنطقى يستفيد اذن مثله فى ذلك مثل الشعر العقلى من قدرة الانسان على تخيل الصور اللاواقعية ، ولكنه فى حالتنا هذه يتلقى هذه الصور من أعمق طبقات الحلم دون أن يتدخل فى ترتيبها وتنظيمها ٠

فالانسان عند شعراء الحلم ليس وحشا ذهنيا كما يقول « بريتون » ولكنه ـ بفضل أبحاث فرويد ويونج التى سبقت الاشارة اليها ـ كائن ينطوى على قوى مظلمة مجهولة تكمن فى أعمق طبقات وجدانه وتسبق ذاته الشخصية الواعية • وقد رأينا أمثلة لتأثير هذا العالم المظلم على خيال الشاعر فى كثير من قصائد رامبو • ثم جاءت أبحاث فرويد ويونج فأحدثت هى الأخرى أثرها • فيونج مثلا يفسر الأدب والشعر بوجه خاص بأنه ينشأ تحت تأثير « رؤى أولية قديمة » تعيش فى اللا شعور الجمعى وما الشاعر الا « الوسيط » الذى تتدفق هذه الرؤى من خلاله ، وبذلك تكون عملية التشكيل الفنى عملية ثانوية الى جانب الاهتمام بهذا العالم المعتم السحيق ••

ومن الطبيعى أن يكون لهذا تأثيره على السيرياليين ورائدهم الأول أبوللينير الذى أوجد كلمة السيريالية نفسها • فقد كتب فى سنة ١٩٠٨ شعرا منثورا بعنوان « أونيروكريتيك » Oniro critique (عن عنوان الكتاب القديم الذى ألفه أرتيمدور فى تفسير الأحلام باليونانية Ôvsipo-kpíTika ولا بأس من ذكر بعض سطور من هذا النص (اخترناها كما اتفق ، لأن ذلك لن يغير من الأمر شيئا !) • وسنجد أن أبوللينير يجمع صورا لا واقعية ونتفا من الأحداث التى صفها الى جانب بعضها بغير رابطة تجمع بينها بحيث يمكن أن يعيد القارىء ترتيبها على نحو آخر • واذا كانت هناك ثمة رابطة بين الصور والأحداث فيمكن أن نسميها « التحول اللا معقول » الذى يشبه ما يحدث فى الأحلام • فالرأس تتحول الى لؤلؤة والانغام تتحول الى ثعابين • لن تجد انسانا بمفرده فى هذا العالم بل ستقابل حشدا من الناس •• وليست الصور المفككة غير الواقعية هى وحدها التى تشبه الأحلام بل كذلك طريقة التعبير • انه عالم يزدحم بالجنون والقبح والجريمة :

« كانت قطع الفحم فى السماء شديدة القرب منى بحيث شعرت بالخوف من رائحتها • حيوانان غير متكافئين مارسا الجماع ، وفروع الكروم أصبحت عناقيد ثقيلة بصرر الآقمار • من حلقوم القرد ارتفعت ألسنة اللهب وزخرفت العالم بالزنابق • الطغاة فرحوا • أقبل عشرون خياطا أعمى • قرب المساء طارت الأشجار هاربة وتكاثرت حتى صرت مائة شخص • القطيع الذى كنته جلس على شاطىء البحر • السيف أطفأ ظمئى • مائة ملامح قتلونى تسعا وتسعين مرة • شعب كامل ضغطوه فى المعاصر ، فراح ينزف دما وهو يغنى • ظلال غير متساوية نشرت السواد

بمحبة على حمى الاشرعة القرمزية ، بينما تكاثرت عيونى فى الأنهار والمدن وفوق ثلوج الجبال » ٠٠ ولن يخطىء القارىء صوت رامبو فى هذا النص ، ولن ينسى أوجه التشابه العديدة بينه وبين الاشراقات ٠٠

ومع أن السيرياليين قد توالى انتاجهم منذ العشرينات من هذا القرن فان رائدهم وملهمهم أبولليني يعد أبدعهم خيالا ٠ والحق أن برامج السيرياليين تستحق الاهتمام أكثر بكثير من انتاجهم ٠ فلقد دأبوا على تأكيد لون من ألوان الابداع ظهر فى الشعر منذ عهد رامبو ، وحشدوا فى سبيل ذلك لغة أشبه ما تكون بلغة العلم ٠ انهم مقتنعون بأن فى مقدور الانسان الذى يتخبط فى ظلام اللا شعور أن يمد تجربته الفنية بلا حدود ، وهم مقتنعون بأن مرضى العقول يستطيعون أن يبنوا لأنفسهم عالما فوق الواقع لا يقل « عبقرية » عن عالم الأدب ، وأن اللا شعور هو الذى يملى الشعر والأدب دون أن يتقيد بقيد ولا شكل ٠ تلك هى بعض مواد هذا البرنامج الغريب الطموح ٠ وقد نبالغ اذا قلنا انهم يخلطون فيه بين التقيؤ والتفنن أو بين الافزاع والابداع ٠ ! ولا يستطيع منصف أن يذكر للسيرياليين شعرا عظيما وأن ذكر لهم برامجهم ونظرياتهم الجديدة الجريئة ٠ وحتى الشعراء الكبار الذين يحسبون عادة من السيرياليين ــ مثل أراجون والوار ــ لا يدينون بشعرهم لبرامج السيرياليين بل لذلك الاسلوب العام الذى شاع فى الادب منذ عهد رامبو وجعل الشعر لغة الأحلام والصور المجردة عن المنطق والمعقول ٠ ان كل ما يذكره الناقد للحركة السيريالية هو أنها كانت نتيجة لا سببا ، وأنها شكل واحد من أشكال عديدة تعبر عن شوق الانسان الحديث الى الأسرار والألغاز ٠ وقد يشفع لشطحاتهم أن نذكر على كل حال أن الشعر الحديث فى أوربا ما زال يغوص فى غياهب الأحلام ، وكأن الشعراء يصرون على أن ينطبق عليهم هذا الوصف الذى يشهر بهم ويمجدهم فى آن واحد فيصورهم كالسائرين نياما ٠٠

ويمكن أن نوضح ما تقدم بقصيدة مشهورة من شعر لوركا وهى قصيدة « خيالية ناعسة أو جوالة فى النوم » (١) التى كتبها قبل سنة ١٩٢٧ ٠٠

واذا أردنا أن نعرف القصيدة من مضمونها لم نجد الا فتاة تقف فى ضوء القمر مستندة الى سور شرفة ٠ ويتحدث رجلان فى مكان

---

(١) وتجد نص القصيدة فى المختارات تحت عنوان « أغنية فى الحلم » ٠ وعنوانها الأصلى أقرب الى معنى الموال الذى ينشده مغنو أثناء سيره وهو نائم Romance sonámbulo

لا ندريه ، ثم لا نلبث أن نجدهما أيضا فى الشرفة وبعدها بقليل نجد الفتاة مقتولة فى صهريج · ولكن هذا التلخيص يدمر القصيدة تدميرا ويجعل منهـا جريمة قتل لا أكثر ولا أقل ! ذلك لأن هناك شيئا آخر يختلف عن ذلك تمام الاختلاف : نسيج حالم من بقايا أحداث ، وصور غير واقعية ، وسحر ينبعث من نغم الكلمات وكأن النشيج كله من صنع انسان يسير فى نومه · وتبدأ القصيدة باللون الأخضر · واللون هنا لا علاقة له بالأحداث ولا بالأشياء · وهو لايأتى منها ، بل يأتى اليها : « ريح خضراء لحم أخضر ، شعر أخضر » · انه أشـبه بغلالة من النغم تشع منها قوة سحرية تشيع فى القصيدة كلها · وتظهر مشاهد طبيعية مفككة تتحرك وسطها الأحداث والأشكال البشرية الباهتة · فهناك سفينة فى البحر وحصـان فى الجبل يتعاقبان فى بيتين يكرران وحـدة نغمية قوية · وتسـير القصـيدة بطريقة غنائية لا ملحمية ، فتغنى أكثر مما تحكى ، وتترك كل موضوع تقوله بغير تحديد مكانى أو زمانى أو سببى · بل انها لا تذكر كموضوع القصيدة ــ وهو الحب والموت ــ بكلمة واحدة ــ ومع ذلك فهو يبدو واضحا من خلال الخطوط الباهتة التى تلقيها الأشياء والأحداث · وتتوالى الاستعارات الرائعة أمام أعيننا : شجرة التين التى تمسح فروعها ريح الصباح ، الجبل الذى ينفش صباره كالقط المتلصص ، القمر الثلجى الذى يرعى الفتاة القتيلة فوق الماء · والكلمات والألوان تحل محل الأحـداث أو توحى بها ــ فها هو ذا اللون الأسود يشـوب الاخضرار قبل أن يذبل وينطفىء ــ واللون الأسود هو علامة الموت ··

كل شىء فى القصيدة يلمح ويشير ويفتح الباب لامكانيات واشعاعات عديدة · اننا نحس كأننا لا نقف على الأرض الصـلبة ، بل كأنه ليس هناك مكان سـوى المكان الحالم الذى تخلقه الاستعارات والصـور غير الواقعية · ونحس أيضـا أننا لسـنا فى زمان ، لان الزمان توقف فى القصيدة · انها تبدأ فى الليل ، ثم يطلع الصباح « الذى تجرحه آلاف الطبول البللورية » الى أن يحل الليـل مرة أخرى فى النهاية · ولـكن لا الليل ولا الصباح من الزمن · انهما منظوران شـعريان للزمن الذى لا يتحرك · أما الخاتمة التى تكرر بيتين من بداية القصيدة فتبدو كأنها تغلق الدائرة · غير أن الواقع يختلف عن هذا · فنحن نحس كأن شيئا لم يحدث أو كأن الأمر كله أشـبه بحركة مروحة فتحت بسرعة أشـبه بسرعة الضوء فى لحظة واحدة · ولم نذكر هذه القصيدة لتكون تطبيقا للنظريات النفسية أو الأدبية عن الأحلام ، بل لنقول انها مثال لما يمكن أن يصل اليه الشعر العظيم الجسور ··

ولا نستطيع أن نترك شعر الأحلام قبل أن نتكلم عن ميله الى ما يمكن أن نسميه « بنشاز » اللامعقول « أو العبث والمحال » . ولقد نوه بودلير بقدرة الحلم على ابتداع اللا معقول ورأى فى هذا دليلا على انتصار الذاتية المطلقة من القيود . وكذلك طالب الوار فى سنة ١٩٣٩ — متأثرا فى ذلك رامبو — أن يكون الأدب « ازعاجا للمنطق الى درجة اللا معقول » . أما بريتون فذهب الى أبعد من هذا وأعلن أن اللا معقول وحده هو الذى يقدر على الشعر . وتدخل فى مجال اللا معقول كل الأشعار الغريبة التى يمكن أن نسميها أشعار « المسخرة » وذلك من نوع قصائد رافائيل ألبرتى ، وكل الانتاج الادبى الذى يتصف بالسخرية والمرارة ويسميه الفرنسيون « المرح الاسود أو المزاج الاسود ، humour noir ويذهبون فيه بنظرية فيكتور هيجو السابق ذكرها عن « humour noir » المسخرة أو الجروتيسك Grotesque الى أقصى مداها

ففى مثل هذا الانتاج يتفتت العالم الى شذرات مبتورة . وتصبح الغرابة والشذوذ المضحك المؤلم من علامات أسلوب التشويه الذى أشرنا اليه من قبل عند الكلام عن رامبو . ان المزاج الاسود يمزق الواقع الى أجزاء متناثرة غير مترابطة ، ويخترع أبعد الأشياء عن الاحتمال ، ويصل بين أزمنة وأمكنة وأشياء لا صلة بينها فى عالم الحقيقة والواقع ، ويغرب كل ما هو موجود ومألوف ، ويشق السماء ليكشف عن «بحر الفراغ الهائل» ، ويعبر عن التنافر الأصيل بين الانسان والعالم ، وكلها متنوعات على لحن الشعر الحديث ..

ويؤدى بنا هذا الكلام باختصار عن موقف الشعر الحديث من الواقع وكيف يحور مادته أو يدمرها أو يسقطها من حسابه . لقد عبر بودلير من قبل عن موقف الفنان والشاعر من الواقع عندما سجل تجربته المخزية فى هذه الأبيات : « العالم ممل وصغير ، اليوم ، أمس ، غدا ، الى الأبد .. » . ولا شك أن هذه العبارة تصدق أيضا على الموقف فى القرن العشرين.كما تصدق على كل ماسميناه بديالكتيك العصر الحديث ، فالشاعر والفنان فى شوقه الى المجهول واللامتناهى يصطدم بخلو العالم من الحقيقة المتعالية (أو الترانسندنس) فيعود الى عالم الواقع ليجده كذلك خرابا وحطاما خلا من المطلق والحقيقة والمعنى . وقد تكلمنا فى الفصول السابقة عن المثالية الجوفاء أو فراغ العالم من حقيقة عالية ، وشرحنا ذلك عند الحديث عن بودلير ورامبو ومالا رميه .

ان نفس الكلام يصدق أيضا على الشعر المعاصر .

واذا كان بعض الشعراء المحدثين يحلقون فى فضاء المطلق فلا يصح أن يخدعنا هذا عن فزعهم من فراغ العالم من الحقيقة المتعالية • ان المطلق فى شعر جيان مثلا نور وكمال هندسى ، غير أنه لا يحدد لنا مضمونه أى تحديد • وكلما اقترب الشعر من حقيقة مثالية أو أوشك أن يلامسها وجدناه يعمد الى التجهيل أو يلجأ الى الرموز والأسرار •

ان علاقة الشاعر الحديث بعالم الواقع غنية متنوعة ولكنها تتفق فى نتيجتها النهائية على شىء واحد هو تجريد العالم الواقعى من قيمته • وهذا العالم يتحول فى الشعر ـ كما تحول فى الرواية على يد فلوبير فى أواخر انتاجه أو على يد هيمنجواى وكامى ومن جاء بعدهما ـ الى ظواهر مفردة متناثرة يدقق الشاعر فى وصفها وتشريحها ولكنه يضعها فى مكان الكل الشامل الكبير • قد يتم هذا على صورة تقريرية غليظة ، كما فى قصائد الشاعر السويسرى بليز سندرارس (١٨٨٧ ـ ١٩٦١) الذى حاول فى معظم أشعاره أن يلائم بين لغة الشعر وكل ما جد فى عصر السرعة والتقنية والفيلم والطائرة من تغيرات فى البناء النفسى والاجتماعى (وعنوان أحد دواوينه « وثائق » وقد سماه فيما بعد « كوداك ») •

وهو يصور العالم فى صورة شديدة الحيدة ، وكأن الصلة قد انقطعت بينه وبين الانسان ، أو كأن هذا العالم قد أصبح يقاومه ويحد من حريته وانطلاقه بعد أن كان الوسيط الذى يعبر به الشاعر القديم عن عذاب الانسان وأفراحه • ولهذا يبحث الشاعر الحديث عن كل ما قد يبدو لسلفه القديم حقيرا وسخيفا ومخزيا • ولعله بذلك يزيد من احساس الانسان « بضغط » العالم عليه ووحدته المؤلمة فيه • فهو يتحدث عن نفايات المدينة الكبيرة وحانات البيرة وقضبان الترام ، وقصاصات الصحف وساحات المصانع •• الخ • وينفث فيها ـ فى بعض النصوص الجيدة فحسب ـ تلك الرعشة الكهربية التى أراد بودلير وبو أن يضفيا بها الشاعرية على الحياة اليومية • وهنا نجد القبح ـ الذى عرفنا دوره الهام عند رامبو ـ يحتل مكانة بارزة ويصبح وسيلة للاثارة والادهاش • ولو تأمل القارىء قصيدة « صورة » (١) لجوتفريد بن » لوجد فيها ـ فى شبه جملة واحدة ـ لوحات مخيفة تعكس القبح والمرض والفساد والانهيار وتقول للقارىء فى النهاية ان هذه هى أعمال « العبقرى العظيم » أو أن القبح هو الاثر الذى يدل على عالم علوى خلا من كل حقيقة عالية • وهى نظرة تعبر عن تشاؤم هذا الشاعر وتجاربه المخيفة أصدق تعبير •

---

(١) تجدها مع النصوص ••

توماس اليوت

رأينا فى الفصول السابقة كيف تمزق الواقع على يد الشعراء المحدثين وتفتت الى أجزاء وشذرات • وقد تبينا أهمية هذه الفكرة فى شعر مالارميه وفاليرى وفى تصورهما للشعر على السواء • فهما يقصدان من ورائها أقصى درجة ممكنة من الحضور الفنى لغير المرئى فى المرئى – أو بلغة أبسط للمثل المجردة البعيدة أو الحقائق المتعالية فى الواقع المشاهد – بحيث تدل على مدى تفوقها كما تدل على مدى قصور الواقع المرئى وعجزه • ولقد ظل هذا الطابع – طابع التجزؤ والانقسام الى شذرات – غالبا على الشعر المعاصر ، بحيث يتناول الشاعر قطعا متفرقة من الواقع أو على الاصح من بقايا أطلاله ويظل يعالجها فى عناية واهتمام حتى تتلاقى أطرافها أو تتلاءم مع بعضها البعض ، ويبدو العالم الواقعى فى نهاية الأمر أشبه بجدار تتخلله الصدوع المخيفة من كل ناحية ، أى لا يمت للواقع بأية صلة •

هذه المقدمة كلها تفضى بنا للحديث عن الشاعر الأشهر توماس ستيرن اليوت • والحق أن الكلام عنه فى هذا الحيز الضئيل أمر مستحيل ولكنه لن يعفينا من تقديم صورة مبسطة تكشف عن الملامح الرئيسية فى شعره • ولقد اختلف النقاد فى تفسير هذا الشعر وتباينت مذاهبهم فى فهمه • ومع ذلك يبدو أنهم يجمعون على شىء واحد : وهو أن السحر الذى ينبعث منه راجع الى « نغمه » • فهو نغم لا يمكن أن ينسى ، وان لم يكن فى الحقيقة نغما واحدا بل خليطا من الانغام العديدة المتنافرة • ان اللغة تتنقل تنقلات مفاجئة وتسير من التقرير الجاف الى التأمل المجرد ، ومن الكآبة الصافية العذبة الى الانفعال أو الغضب العارم ، ومن السخرية والتهكم المرير الى لغة الحوار اليومى المملة المرهقة • وهذا التعدد فى

الانغام هو الذى يربط كل أجزاء قصائده ، وهو الذى يخلع عليها وحدة لا تستطيع الحالة النفسية أو الموقف الفكرى الذى تقوم عليه — وما من أحد استطاع حتى الآن أن يصل الى كنهها ! — أن تخلعها عليه · صحيح أن هناك موضوعات أساسية تتردد فى شعر اليوت :ضياع الانسان ويتمه فى صحراء المدينة الكبيرة ، الاحساس بالزوال والفناء ، التأمل الطويل فى حقيقة الزمان ووظيفته ، وفى غربة العالم واغترابه · ولكن هذه الموضوعات المختلفة تسرى كالنسمات فى هذه الحديقة الموحشة الساحرة ، ولا تصلح أساسا يمكن أن ينهض عليه · ولعلنا نجد هذا الاساس فيما يسميه اليوت نفسه « بالعاطفة الفنية » التى يريد لها أن تكون بعيدة عن الذاتية أو الشخصية كل البعد · انها تمتد بين القمة والحضيض ، وتسير ، كما يقول بيتان من القسم الرابع من قصيدته « أربعاء الرماد » فى الأبيض والأزرق ، لونى مريم ، وهى تتكلم عن أشياء تافهة » · وتعبر هذه العاطفة عن نفسها « بالمقابل أو المعادل الموضوعى « أى بالصور والاحداث التى تدور فى عالم الناس والأشياء · ولكن أية صور وأية أحداث ؟ يقول اليوت فى احدى ملاحظاته النقدية الخصبة ان التقلب والتضاد الحاد من أهم الخصائص المميزة للعصر الحاضر ·

والواقع أنهما أيضا من أهم الخصائص المميزة لأسلوبه الشعرى · ومن هنا يمكن القول بأنه يلائم المدنية الحديثة التى تتطلب — بتعقيدها البالغ وتناقضاتها ومشاعرها وأفكارها المضطربة — أدبا يتصف بالشمول ويلمح ويوحى ويتحدث حديثا غير مباشر ، أى أدبا يجنح بالضرورة الى الغموض والتعقيد ·

فى بداية « **الأرض الخراب** » نجد هذا البيت (البيت العشرين) :

يا ابن الانسان ، ليس فى مقدورك أن تقول ولا أن تحدس ،
لأنك لا تعرف غير كومة من الصور المهشمة » ·

وفى آخرها نقرأ هذا البيت (البيت الاربعمائة والثلاثين) :

هذه الشذرات قد كومتها أمام أطلالى ·

وكلاهما يمكن أن يعد اعترافا من الشاعر بأسلوب التجزئة والتفتت والشذرة ، أو بالأحرى بقانونه الذى يحكم كل أعماله الشعرية · فهو يحدد عباراته التى تبدأ أحيانا بحكاية قصيرة ثم لا تلبث أن تقطعها لتمضى فى مونولوج داخلى ، لا يلبث أن يقطعه أيضا نص مقتبس يضمنه

الشاعر فى قصيدته لغير سبب ظاهر ، يتبعه على الاثر نتف من حوارعادى بين أشخاص ليست لهم معالم ولا ملامح محددة · وما يقال فى مجموعة من الأبيات ينسى على الاثر فى مجموعة أخرى · كذلك الشأن مع الصور والاحداث · فهى تركيبات(على طريقة المونتاج فى السينما) من قطع متفرقة متنافرة الاصول ، لا تمت لمكان أو زمان محدد · هناك قطع الاثاث المتهرئة وأنابيب الغاز ، والفيران ، والسيارات ، وضباب لندن ، وأوراق الشجر الجافة ، ثم حوريات الماء . والعراف تريزياس ، والجواهر النفيسة ، الى جانب حلاق أشعث الشعر من أزمير ، وكلها تختلط فى اضطراب غريب والحضارات المختلفة تتداخل فى بعضها البعض ، فلا يكاد الشاعر يتحدث مثلا عن نادل حتى تلمع فجأة فى عقله ذكرى أجاممنون · ومن أمثلة ذلك قصيدة « الرباعيات الاربع » التى يصف فيها أحد أيام شهر نوفمبر وصفا مسهبا يقطعه بعد حين ليقول « كان هذا وصفا غير مرض » ثم يتحدث عن نفس الموضـــوع بطريقة أخرى ، يعبر بهـــا عن مضـــمون مختلف عن المضمون الاول كل الاختلاف ــ متبعا فى هذا كله أسلوب الشـــاعر « لوتريمو » صاحب « أغنيات مالدورور » ·

وفى نفس النص نجد القسم الثانى من « شرق كوكر East Ccker ينتهى بهذا البيت : « حكمة الخضوع ، الخضوع بلا نهاية » ، وتتلوه صورتان لا رابطة بينهما على الاطلاق : « كل البيوت اختفت فى البحر · كل الراقصين اختفوا فى التل » · وتبدو الخاتمة وكأنها تعقد صلة خفيـة بين مضمون البيت السابق وبين حدثين مختلفين (لم يأت ذكر البيـوت أو الراقصين فيهما الا فى موضع سابق على الخاتمة بمسافة بعيدة) · ولكن لعل هذه الصلة الخفية أن تكون فى تجاور هذا الخليط من الأفكار والأحداث والأشياء التى لا تربط بينها صلة · فكأن الشـاعر يعبر عن العلاقة ــ الممكنة بتفكيك كل علاقة !

أى عالم هذا الذى يرسمه لنا اليوت ؟

ان كلمة « غير واقعى » تصادفنا كثيرا فى قصيدة الارض الخراب كما نقرأ فى « أربعاء الرماد » عن الرؤية المطلسمة فى حلم أسمى ، وعن الكلمة التى لم تسمع · وكل هذه أشياء ترتبط ببعضها البعض لتؤكد ان الشاعر يعرف ما يصنع · انه يستعين بقدرة « الحلم » على تحطيم العالم ، وتصـــويره فى صورة غير واقعية ، لكى يبث فيه أسرارا لم تكن لتشع منه لو بقى عالما واقعيا · ان تعدد الانغام والاصوات السحرية فى لغته يقربها مما « لا يقال » ، ويجعلها تلتقط موسيقى الحلم التى لاتسمع عن طريق الكلمات المحطمة والصور المشتتة ·

سان - چون - پيرس [1]

تكلمنا فى الصفحات السابقة عن فكرة اللا واقعية الحسية عند رامبو · ويبدو أن هذه الفكرة نفسها تصدق تماما على شعر سان ــ جون بيرس · ان من العسير أن نفهمه من جهة المضمون · فالاناشيد والابيات الطويلة الشبيهة بالمزامير تكاد تغمر القارىء كالطوفان · والأصوات المهيبة الغامضة تتردد أصداؤها ــ كأصوات السحرة والعرافين القدماء ــ لتخلق سيلا من الصور الكثيفة المتجددة التى تبهر القارىء وتحيره · ما من صورة منها تستقر أو تهدأ · وكأن روح العالم كله تجيش وتفور · هو عالم غريب عالم « المنفى » · الواقع الذى ينطوى عليه واقع مجهول ، عجيب ، يأتى من بلاد مجهولة ، عجيبة ويحكى عن حضارات مندثرة وأساطير نادرة · ميزة هذا الشاعر أنه يضمن ابداعات خياله كثيرا من الوقائع والحقائق الثابتة التى يلتقطها من بعيد ، ويعبر عنها تعبيرا سريعا شاذا بحيث لا نحس بقيمتها الواقعية وبحيث تتحول كما يقول فى احدى قصائده الى لحن « أغنية لم توهب لشاطىء » ·

ان سعيه الدائب الى اللامتناهى تقابله التفاصيل الدقيقة التى يغرق فى أوصافها ، ويشتق معظمها من عالم الحيوان · ولكن هذه التفاصيل الحسية الدقيقة ملغزة بعيدة عن الوضوح ، يستعين الشاعر فيها بمصلحات مستمدة من علوم النبات أو الطب أو البحرية أو الصيد وتضطر القارىء الفرنسى نفسه الى اللجوء الى القواميس المتخصصة لمعرفة معناها · ولعل الاوفق ألا يجهد الانسان عينيه فى البحث عن معانيها ،

---

(١) راجع كذلك المقال القيم الذى كتبه عنه الدكتور أنور لوقا فى مجلة « المجلة » العدد ٦٥ ، يونية ١٩٦٢ ··

بل يحاول أن يسلم نفسه لها كما لو كانت أنغاما تنبعث من آلةموسيقية غريبة تأتى من بلد غريب ·

وبين التفاصيل المرهقة واللانهاية غير المحددة تضيع ـ عن عمد ـ الخصائص العامة التى تميز الاشياء والمشاهد والمواقف · ولنأخذ لذلك مثالا من قصيدته : « مدائح » · فهى تضم فيما تضمه جبينا بين أيـــد صفراء ، ذكرى عن سهام ملقاة فى بحر الالوان ، سفن موسيقى على رصيف الشاطىء ، جبالا من خشب أزرق · ولكن ماذا جرى للسفن ؟ أصبحت أشجار نخيل · ثم هناك بحر أليف تلجأ اليه الاسفار غير المنظورة ، مدرج كسماء فوق الحدائق ، منتفخ بالثمار الذهبية والاسماك والطيور البنفسجية والعطور ترتفع الى الأعالى الساحقة ، و « بفضل شجرة القرفة فى حديقة أبى ·· ترنح عالم غريب » ·· أجل عالم غريب · الانسان الذى يحيا فيه مغامر يخاطر بنفسه فى كل مكان وزمان ، أمير يخطو نحو المجهول ، اسكندر (ومن هنا يجىء عنوان أحد دواوينه من حملة الاسكندر «أناباز») ولكن لابد لهذا المغامر الفاتح أن يحطم كل ما سبقه · تقول بعض أبيات قصيدته أمطار : « امسحوا الوصمة من على عين الصالح المستقيم ، وصمة الجدير الموهوب ، امسحوا تاريخ الشعوب ، الحوليات العظيمة والاخبار امسحوا ألواح الذكريات ، امسحوا من قلب الانسان أجمل كلمـــات الانسان ·· » · ذلك لأن الفاتح المغامر لا يريد أن « يوصم بخمر البشر وبكائهم » · ولكن ما هو هدفه وأين يكون ؟ الشاعر لا يجيب · انه لايزيد عن الكلام عن الانطلاق بعيدا عن الاوطان وبعيدا عن مسقط الرءوس ، ولا يزيد عن الكلام عن « قصيدة لم تكتب أبدا » · ولا شك أن القارىء قد لاحظ أنفاسا من رامبو : تحطيم المألوف رغبة فى الانطلاق الى المجهول غير أن اللغة تقف عاجزة أمام المجهول · ان أقصى ما تستطيعه هو أن تنشد ألحانها الغريبة من أعماق الكلمات التى تقترب من الصمت أو تقترب من الجنون ·

هنا نرى أيضا كما رأينا عند رامبو رغبة حارة فى ابداع الصـــور المثقلة بالصفات الحسية التى لا تنتمى مع ذلك الى أى واقع مألوف · ويكفى أن نذكر بعضا منها نختاره كيفما اتفق : « البحر فى تشنجات الميدوزا » ، « الصوف الاسود للاعصار » ، « السماء ترضع عصارتهـــا البنفسجية من اسفنجة الشجر الخضراء » ، « انسان يتأمل السماء ويريح ذقنه على النجم الاخير » ، « وباء الروح فى طقطقة الملح ، فى جير اللبن الحى » ، « الرياضة المعلقة فى جبال الملح الثلجية » · ان كل عناصر

الصورة حسية ، ولكن الصورة فى مجموعها تؤلف بين أجزاء لا تآلف بينها فتصبح صورا غير واقعية • هى اذن لا واقعية حسية • ومن العجيب أن سان ـ جون ـ بيرس يمزج صوره كثيرا بالملح • لقد رأينا هـذا عند رامبو ، كما رأينا كيف تتكرر صورة « المنشار » التى وجدناها عند لوتريمو فى شعر الوار ورسوم بيكاسو • لابد اذن أنها ضرورة كامنة فى بناء الشعر الحديث • وتتأكد هذه الضرورة اذا عرفنا أن الملح كان فى الكتابات الكيمائية القديمة أحد العناصر الطبيعية الاساسية الى جانب الزئبق والكبريت •

ولعل من مظاهر وحدة البناء المشترك أن أشعار سان ـ جون ـ بيرس قد حظيت بمترجمين هم أنفسهم شعراء كبار • فقد ترجمه اليوت الى الانجليزية وأنجارتى الى الايطالية • كما قدره الشاعر الاسبانى جيان أعظم التقدير وقدم الشاعر النمسوى ـ هوفمنستال سنة ١٩٢٩ لديوانه « أناباز » وأبدى بعض ملاحظاته العميقة الحساسة التى يقول فيها ان مالارميه وفاليرى وسان ـ جون ـ بيرس أفراد مبدعون ، يلقون بأنفسهم فى اللغة نفسها • وقد كانت هذه فى رأيه هى طريقة الشـعراء اللاتينيين فى الاقتراب من اللاشعور ، فهى لا تتم على طريقة الروح الجرمانية فى تدفق نصف حالم ، بل بتحطيم الانظمة القائمة وبعثرة الاشياء فى بعضها البعض على نحو ساحر قوى معتم ينبعث من سحر الكلمات والايقاعات •

* * *

١١ ـ الخيال المتسلط :

يقول « هوفمنستال » عن هؤلاء الشعراء انهم أفراد مبدعون • وهذا القول يفضى بنا الى فكرة طالما تحدثنا عنها أثناء الكلام عن رامبو ، وهى فكرة الخيال المتسلط أو الدكتاتورى • فهذا الخيال هو فى الشـعر المعاصر أيضا أصل كل ما يصيب العـالم الواقعى من تغيير وتحطيم • ولذلك فمن المستحيل أن نقيس انتاج هذا الخيال بمقاييس الواقع أو نزنه بموازين الاحوال البشرية السوية ، ولا بد أن نتخذ منه وسـيلة للكشف والاهتداء فحسب • صحيح أن الشعر الغنائى كان فى مختلف اللغاء والعهود يلغى الفروق بين الواقع والظاهر أو بين ما هو موجـود وما يبدو لخيال الشاعر كذلك ، وصحيح أيضا أنه كان ولا يزال يخضع مادته لسلطان النفس الشاعرة التى تغيره وتحوره كما يتراءى لها • ولكن الجديد أو المعاصر حقا هو أن العالم الذى يبدعه هذا الخيال الخلاق وهذه

اللغة المتميزة أصبح معاديا للعالمالواقعى كل العداء . ولقد قال بودلير فى احدى عباراته النقدية ان الخيال أو المخيلة تبدأ بالتفكيك والتشويه ثم تواصل عملية اعادة البناء والتركيب بفضل قوانينها الخاصة .وهذه العبارة لا تصدق فحسب على الشعر فى القرن العشرين ، بل تؤكدها كذلك أقوال الشعراء أنفسهم – والفنانين التشكيليين كذلك . والشىء الذى يلفت النظر أن هذه الاقوال تصاغ على الجملة فى صيغة سلبية أو عدوانية ظاهرة . فلوركا مثلا يصف شعر خيمنيث فيقول : « أى جرح نقى وكبير تركه خيانه فى البياض اللا نهائى » .

ويلاحظ أورتيجا أى جاسيت أن « النفس الشاعرة تهاجم الاشياء الطبيعية ، فتجرحها أو تميتها » . وديبجو يقول ان الشعر هو خلقلأشياء لن نراها أبدا . ومارسيل بروست يكتب قائلا ان عمل الفنان أشبه بتلك الحرارة الشديدة التى تعمل على تحلل التركيبات الذرية وتجميعها فى تركيبات جديدة مختلفة عن سابقتها تمام الاختلاف . والشاعرالالمانى جوتفريد بن يتحدث عن الروح الغربى فيقول ان من طبعه القدرة على « تفكيك » الحياة والطبيعة ووضعهما فى اطار جديد نابع من القـــانون الانسانى . وبيكاسو يصف فن الرسم بأنه « صنعة عميان » ويقصد بذلك أن الفن متحرر من كل اعتبار لعالم الموضوعات الخارجية . وكل هـــذا يدل على أن سلطان الخيال الذى بدأ فى الظهور منذ أواخر القرن الثامن عشر قد وصل الى أقصى قوته فى القرن العشرين ، وأن الشعر قد أصبح بما لا يحتمل الشك لغة التعبير عن عالم من خلق الخيـال وحده ، عالم يرتفع فوق الواقع أو يحطمه ويلغيه .

* * *

١٢ – آثار الخيال المتسلط :

عديدة هى آثار هذا الخيال الطاغية المتسلط على المضمون وأسلوب التعبير فى الشعر الحديث.ويكفى أن نذكر بعض الامثلة على لسان بعض الشعراء المعاصرين . فالمكان أيضا يتفتت فى الشعر ويفقد تماسكه وأبعاده المعتادة . ولقد عاب الشاعر الالمانى الكبير فريدريش شيلر مرة على احدى القصائد أنها تتحدث عن حافة الجبال ثم تتحدث بعد ذلك مباشرة عن مرعى فى الوادى ، وكان من رأيه أن الشاعر قام بطفرة « قطعت اتصال السياق » . ويستطيع القارىء أن يقلب فى بعض النصوص التى اخترناها من شعر اليوت أو سان – جون – بيرس ليتبين بنفسه كيف تتنقـــل

القصيدة الحديثة بين أجزاء المكان المتباعدة التى تفصل بينها مسافات شاسعة ·

اننا نقرأ مثلا فى شعر جوج تراكل ــ أكبر الشــعراء التعبيريين الالمان ــ قوله : « قميص أبيض من النجوم يحرق الاكتاف التى تحمله » فيلغى المكان بهذا المزج بين النجوم والوجه البشرى الغاء تاما · وفى قصيدة « منطقة » للشاعر الفرنسى أبوللينير نلاحظ تجاور أمكنة عديدة فى وقت واحد ، فبراغ ومرسيليا وكوبلنز وأمستردام كلها مسرح واحد يدور فوقه حدث خارجى وداخلى واحد · وفى معظم الأحوال تختفى الاشارات المكانية أو تستخدم عكس استخدامها الصحيح · ففاليرى مثلا يقول ان البحــر ينام فوق القبور ، ورافائيل ألبرتى يقول : فوق النجمة الريح ، وفــوق الريح الشراع » · أضف الى ذلك قلب النظام المألوف الذى رتبت الاشياء فى العالم الخارجى بمقتضاه · فالشاعر الايطالى كوازيمودو يقــول ان الهواء يزفر أوراق الشجر المرة · والشاعر الاســـبانى جيان يقول ان الرطوبة المظلمة الملموسة تفوح برائحة الجسر · بل ان المثل الأخــير يوضح كيف تستخدم الكلمة فى غير موضعها ، اذ نجد الرطوبة ، وهى شىء غير مادى ، توصف بأنها ملموسة ، مع أن الجسر كان أحرى بهــذا الوصف · وهذا الاسلوب (الذى أجازته البلاغة اليونانية القديمة وان اقتصــدت فيه أشد الاقتصــــاد) قد انتشر فى الشــعر الحديث منذ عهد رامبو ثم تغلغل اليوم فى الشعر المعاصر ، لأنه فيما يبدو أقدر الاساليب على جعل الصور تتشابك فى بعضها البعض بطريقة غير واقعية ،واضفاء الاهمية على الكلمات المستخدمة بعكس المقصود منها · وانظر مثــلا الى هــذه الأبيات : فجاك بريفير يقول : « عجوز من الذهب معه ســاعة فى حداد » ، بدلا من قوله « عجوز فى حداد ومعه ساعة من الذهب » ، ــ وخيمنيث يقول « غصن محزون وقلب جاف » بدلا من قوله : غصن جاف وقلب محزون · والأمثلة عديدة يســتطيع القــارىء أن يكتشفها بنفسه من نصوص هذا الكتاب

ولا يقتصر الامر فى هذا كله على المكان · فالزمان أيضا تصبح له وظيفة شاذة · ان الشاعر الحديث يؤمن فيما يبدو بكلام أينشتين ، ويرى معه أن الزمان هو البعد الرابع الذى يضاف الى أبعاد المكان الثلاثة بحيث يمكن ــ كما رأينا عند اليوت ــ أن تتجمع عناصر زمنية متفرقة فى لحظة واحدة تقابلها صورة مكانية واحدة ، أو أن تستخدم الصـــــفات الزمانية بدلا من الصفات المكانية المنتظرة (وقصيدة فاليرى عن المرآة من

أوضح الامثلة على هذا » · ويصل الامر فى أغلب الاحوال الى الغاء التدرج العادى فى مراحل الزمن ، بل الى الغاء الزمن نفسه ·

ويتم هذا فى أغلب الأحوال عندما تتنقل القصـــيدة فى حـــرية بين الازمنة المختلفة ، دون أن تكون هناك حاجة لذلك من ناحية المضمون فاذا استخدم الشاعر صيغ الافعال لم تزد هذه عن كونها منظورا شعريا يعرض من خلاله شيئا مستقرا متجردا من الزمن أو مرتفعا عليه · بل قد لا تزيد هذه الافعال عن كونها متنوعات نغمية وايقاعية تفرضها طبيعة اللغة نفسها واتجاه سيرها · وقد يلجأ الشاعر الى استخدام صيغ الاسماء للتعبير عن أحداث تجريبية تتم فى عالم واقعى من شأنه أن يحتاج الى الافعال ، ثم يعبر بصيغ الافعال عن حدث لا واقعى يتم فى زمن لا واقعى من شأنه أن يلغى التدرج الزمنى ويمحو الفوارق الفاصلة بين المستقبل والحاضر ·

وهناك قصيدة للوركا يمكن أن نسوقها دليلا على تحـكم الخيال وخضوعه لقوانين ذاتية تختلف عن قوانين الواقع ، واستبعاده للتسلسل الزمنى والترابط العلى المألوف فى المنطق والحياة · والقصيدة التى نعنيها هى قصيدة « صيادون » وتتألف من ثمانى أبيات ، تسير بطريقة بصرية تلخص الصور والاحداث · فهناك أربع حمامات يطرن الى أعلى ثم يرجعن الى الارض وقد « جرحت ظلالهن » · والحدث بسيط غاية البساطة تعبر عنه لغة موجزة غاية الايجاز ، لا تفصح عن الترابط السببى بل تمثل له بواو العطف أو بتغيير المكان (أعلى – الأرض) ·

وفى لحظة من اللحظات يبدو كأن اللغة تقترب من التعبير عن العذاب (فى كلمة مجروح) ولكنها سرعان ما تؤجله على الفور حين تقول ان الظلال هى التى تجرح ، وحين تمتنع عن التصريح بالسبب الحقيقى فى تغـــير الصور والامكنة وهو الطلقة النارية التى يسددها الصياد الى الحمام · أضف الى هذا أن بداية القصيدة ونهايتها مكتوبتان بصيغة الفعل المضارع على الرغم من أن طرفى الحـــدث ينتميان أو ينبغى أن ينتميا لمرحلتين زمنيتين مختلفتين ، هذا لو أن الشاعر وضع الواقع الخارجى فى اعتباره ولكن الخيال يفرض حكمه وسلطانه ، فيبدع صورا متحركة تحذف من الحدث ما تشاء أو ما تستطيع حذفه ، ولا تستثنى من ذلك الزمن ولا التسلل العلى ·

على أن الشاعر قد يلجأ الى عكس ما تقدم · فهناك بيت لاليوت يقول: « اذهب ، هكذا قال الطائر ، لأن الشجر كان مزدحما بالاطفال » · فالبيت

كما نرى يقيم علاقة سببية بين أمرين لا علاقة بينهما • فازدحام الشجر بالاطفال هو السبب الظاهر لنداء الطائر ، مع أن الواقع والمنطق لايشهدان بضرورة الجمع بينهما • هذه المفارقة وأمثالها كانت ممكنة فى الشعر القديم ، ولكنها كانت نادرة • أما الشعر الحديث فقد جعل منها قانونا من أهم القوانين التى تحكم بناءه • ولولا الخيال الذى بلغ أقصى درجات قوته وحريته ما أمكن أن يوجد مثل هذا القانون الذى يحاول أن يلغى كل القوانين ! •

ومن الأساليب التى يلجأ اليها الشعر الحديث أنه يسوى بين الواقع المشاهد وبين الفكرة المجردة • فمن أمثال هذه التعبيرات التى تجمع بين الواقع والمجرد « رماد العار » لسان ـ جون ـ بيرس » ، أبناء الشكوى» لرافائيل ألبرتى ، « ثلج النسيان » لاليوت • وكثيرا ما تلجأ المخيلة الى الألوان غير الواقعية بغية التحكم فى المشاهد أو المسموع ، وغالبا ما يكون الاخضر هو اللون المفضل ، ومن أمثلة ذلك « خطوات تخضر » ، « عيناك الأرجوانيتان الخضراوان » ، « شـــمس خضراء » ، « ذهب أخضر » ، « رائحة خضراء » ، « موسيقى خضراء » • ونخطىء لو تصورنا أن هذا كله نوع من ازدواج الاحساس أو « السينستزيا » كما يقول الاصطلاح المدرسى • فالواقع أنها ألوان من الاغراب والتنافر والنشاز التى تحكم بناء الشعر الحديث ويريد الشاعر أن يفزعنا بها كما تفزع الاطفـــال عفاريت الأساطير •

***

١٣ ـ الاستعارة غيرت وظيفتها :

ونود قبل أن نختم هذا العرض السريع لبعض ظواهر الشـــعر الحديث أن نلقى نظرة سريعة على الاستعارة ووظيفتها المتغيرة فيه • فمن المعروف أن الاستعارة كانت دائما من أمضى وسائل الشعر لتغيير الواقع واضفاء ثوب الشاعرية عليه • انها ، كما يقول أورتيجا أى جاسيت: أعظم قوة يملكها الانسان • فهى تقترب من حدود السحر وكأنها أداة من أدوات الخلق التى تركها الله فى ضمير مخلوقاته ، على نحو ما يترك الجراح المشتت البال احدى آلاته فى بطن المريض •

كانت الاستعارة فى الادب التقليدى تقوم على أساس المشابهـــة بين الشىء والصورة • فاذا قلت مثلا ان شعر العذراء ذهب ، اتضـــح وجه الشبه على الفور • (وربما جاز لنا أن نقول ان الادب قد استطاع

فى بعض عصوره التالية للأدب الكلاسيكى القديم أن يستعين بالاستعارة ليحقق الترابط بين الاشياء بطريقة شاعرية ، وأن ذلك كان يقوم على عقيدة دينية تؤمن بأن الكائنات جميعا تتصل ببعضهـــا فى نظام الهى رائع ٠) غير أن الاستعارة الحديثة قد أصبحت أهم أدوات الخيـــال غير المحدود ٠ فهى تقلل من التشابه بين الاشياء أو تقضى عليه تماما ، وهى لا تعبر عن الترابط بين الاشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لاترابط بينها فى المنطق أو الواقع ٠ ان أهم ما يميزها الآن هو التباعد الهائل بين الشىء والصورة ٠ وطبيعى أن يتم هذا على حساب الشىء وقيمتـــه الواقعية ، وان كان يفيد الصورة وكل ما يبدعه الخيال ويصل بالقوة العقلية التى كانت تكمن دائما فى الاستعارة الى أقصى درجاتها ٠

بهذا تصبح الاستعارة صورة مطلقة ، لا تحتفظ الا بأثر ضعيف غاية الضعف من الأصل ولا تأتى من التشابه بينها بل من قفزة أو طفرة واســعة ٠ ومما يوضح هـــذا أن نجد شاعرا كبيرا مثل « أزراباوند » يتحدث عن الاستعارة فيطالب بأن تكون دوامة مشعة تعصف خلالها أفكار تتردد أصداؤها ترددا غير متناه ٠ وشاعر آخر يقول ان الشـــعر وحده هو الذى يعرف أن الريح يمكن أن تسمى بالشـــفاه مرة وبالرمال مرة أخرى ٠٠

ويمكن أن نوضـــح الوظيفة الجديدة للاستعارة فى الشـــعر الحديث بأمثلة من قصائد ورد معظمها فى هذا الكتاب : فالوار يقول مثلا : « فى السهل العاصف تفسد جذور التنهد » ٠ ولوركا يقول : « القمر يحصد ببطء رعشة النهر القديمة » ٠ وكثيرا ما يضع الشـــاعر الاســـتعارة الى جانب الشىء مباشرة ، حتى يكاد ان يوحد بينهما ٠ والمثل المشهور على هذا هو البيت الأخير فى قصيدة أبو لليناير « منطقة » : شمس ـ رقبة مذبوحة » ، الذى يصور فيه غروب الشمس ٠٠

وفى بعض الأحيان تبتعد الاستعارة عن الشبه بالشىء الموصوف بعدا شديدا ، وقد لا يذكر هذا الشىء الا متأخرا وقد لا يذكر على الاطلاق ٠ ومن أمثلة ذلك ما يقوله الشاعر كارل كرولوف فى أحد أبياته : «عملات النهر الفضية » ، أو ما يقوله فاليرى : « هذا السطح الهادىء » فنكتشف بعد ذلك أنه يقصد البحر ٠٠

واذا كانت هذه الاستعارات جميعا تقسر أبعد الأشياء عن بعضها على التقارب والترابط فان هناك ألوانا أخرى من الاســـتعارات الناشزة المتنافرة التى يحار فيهـــا القارىء ٠ ومن أمثلة ذلك وصـــف « رافائيل

البرتى » للشواطىء بأن لها جباه حيات أو قول لوركا « رمل المرآة » أو الوار : « قش الماء » • والأمثلة كثيرة • ومن الأفضل أن يكتشفها القارىء بنفسه فى النصوص التالية ليتأكد له أن هذا التنافر أو النشاز الذى يلاحظه انما يخضع لقانون كامن فى بناء الشعر الحديث ، بل وفى رؤية الرسامين المعاصرين مثل مارك ، وكاندينسكى – والموسيقيين (وفى مقدمتهم سترافنسكى) والموقف العقلى والروحى الذى نعيش فيه اليوم بوجه عام ••

ان الفنان الحديث يحس بأن القوى التى تهدد حريته تزداد كل يوم ، ولذلك يزداد تلهفه للحرية والحاحه عليها • انه لا يبخل فى سبيل ذلك بشىء ولا تعز عليه تضحية ، ولو أدى به الامر الى تحطيم الواقع واعادة النظر فى كل المقدسات والانفصام عن التراث أو معاداته •

انه لم يعد يجد الراحة والاطمئنان فى الواقع التاريخى أو الموضوعى المحيط به ، ولا عاد يشعر بقربه من حقيقة عالية كانت تطل على أسلافه وترعاهم • ولذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية • مملكة تتعمد أن تعلن العداء على كل ماهو مألوف ، وتناقض كل ماكان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان •

ان الشعر الحديث أشبه بحكاية أو « حدوتة » عظيمة لم تسمع من قبل ، ولكنها حدوتة وحيدة شديدة الوحدة • انه بستان تنمو الزهور فيه • ولكنه يمتلىء كذلك بالاشواك والأحجار والأصباغ الكيماوية وعجائب علم النبات الحديث ، وتكثر فيه الثمار ، كما تكثر العقاقير والسموم الخطرة • واذا أراد القارىء أن يتجول فى لياليه أو يعيش فى جوه المتقلب فلا بد أن يستعد لتحمل أقصى ما يستطيعه من العذاب والشقاء • واذا أمكنه أن يسمع شيئا فربما سمع فى هذا الشعر صوت الحب الوحيد العنيد الذى يرفض أن يستهلكه القراء « والمعجبون » بل يؤثر أن يضل فى المتاهات أو يتحدث فى الفراغ على أن يتحدث الينا أو يتقرب منا • ان القصيدة الواحدة تمتلىء بأطلال الواقع الذى فككه الخيال الجرىء ومزقه ولكن هناك عوالم أخرى « غير واقعية » تسبح فوقها ، وتكون مع تلك الاطلال ذلك السحر الذى يدفع الشعراء الى تأليف شعرهم •

لقد امتلأت لغة الشعر الحديث كما قدمنا بالانغـــام الناشــــزة والصور المتنافرة · ولكنها ستظل لغة شعرية وان استعصت على الفهـــم فى معظم الاحيان · ان الشعراء يحسون اليوم أكثر من أى وقت مضى أنهم وحيدون مع اللغة · ولكنهم يحسون كذلك أن اللغة هى ملجؤهم والمنقـذ الوحيد لهم · كما يعرف أكثرهم وحدة أنه يتصل على الرغم من كل شىء بنوع من الخلود الذى يمتد الى الازل ويتصل بالأبد ، وأعنى به حرية اللغة وقدرتها المستمرة على أن تبتكر ، وتجرب ، وتلعب ، وتغنى فتسحر الاسماع والقلوب ·

خاتمة

يتغير الشعر كما يتغير كل كائن حي ، ويتجدد(١) على الدوام بمعايير وأساليب جديدة . ولكن لعلنا لا نكون مخطئين اذا قلنا انه ظل يتحرك بين طرفين ، بين التعليم من ناحية والسحر من ناحية أخرى . ذلك يؤكد على المعنى والفكرة ، ويريد أن ينبه العقل ويرتفع بالنفس ويهذب الضمير ويغير العالم بالموضوع الشريف والحكمة السامية . وهذا يؤكد سحر الكلمة وعذوبة النغم وجمال الايقاع ويريد أن يوحى ويخلق الجو والانطباع ويهدف فى النهاية الى القرب من مثله الأعلى فى الموسيقى أو فى الصمت .

على أن هـذا لا يمنع وجود طرق أخرى عديدة بين هذين الدربين المتباعدين . فالشعراء العظام — مثل هوميروس ودانتى وشيكسبير — قد علموا وسحروا ، وأفادوا العقل بقدر ما أسعدوا القلب . ومن حسن حظهم أن الازمنة التى عاشوا فيها كانت تنتظر من الشاعر أن يكون حكيما ذا نظرة خاصة فى الحياة ، كما كانت تتوقع منه أن يمتع الاذان والمشاعر بحلاوة النغم وعذوبة الألحان . أما الشاعر الحديث فهو أقل حظا من زميله القديم . لم يعد فى مقدوره أن يكون معلما بنفس الدرجة التى كان عليها أسلافه . لقد نازعه العالم فى كثير مما كان وقفا عليه . وأصبح الفلكى والجغرافى وعالم النفس والتاريخ والاساطير القديمة .. الخ يعرفون عن موضوعاتهم أكثر مما يعرف . بل لقد أصبح عليه فى مجال الأخلاق أن ينافس الكاهن والشيخ والفيلسوف والصحفى . ما من أحد يسمح له الآن بحقوقه « الشرعية » القديمة . انه مطالب بأن يكون شاعرا فحسب . أما

---

(١) الشعر يتجدد ويتغير ولكنه لا يتطور بالمعنى البيولوجى الذى يفهم من كلمة التطور اذ أنه يحتفظ دائما بجوهره الباقى . راجع فى هذا الكتاب القيم « الشعر واللغة » مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٩ ، القاهرة للدكتور لطفى عبد البديع ..

معنى الشعر أو وظيفة الشاعر فأمر لا يعرفه الجمهور ولا يعنى نفسه بمعرفتها · ربما يكون هذا أحد الاسباب التى جعلت الشاعر يرتد الى التصور السحرى القديم عن الشعر ويتحول من جديد الى ساحر كل قوته فى تأثيره على الآخرين · أى يتحول الى ماكان الرومان يسمونه «فاتيس»(١) ويقصدون به الساحر والكاهن والرائد والمتنبىء ، والملهم الذى ينطلق بلسان قوة عالية غامضة ، أو بالأحرى تنطق هذه القوة بلسانه ، وقد ينجح هذا الساحر حقا فى النفاذ الى أعماق النفس البشرية والتعبير عما يستقر فى قلوب الكثيرين دون أن يتمكنوا من التعبير عنه · غير أن وظيفته الأساسية تظل هى الايحاء واحداث الأثر وتحريك النفوس وامتلاك الاسماع ، أى السحر بمعناه الشامل ·

لم يكن هناك أحد أشد احساسا بهذه الوظيفة المتميزة من طائفة الشعراء التى تسمى خطأ أو صوابا باسم الرمزيين ، ابتداء من بودلير ورامبو وفيرلين ومالارميه الى أتباعهم والمتأثرين بهم أو الثائرين عليهم فى القرن العشرين · لقد عاشت هذه الطائفة للشعروحده ، وأراد أصحابها - وكان لهم ما أرادوه - أن يكونوا شعراء فحسب ، وأن يكتبوا شعرا خالصا يملك قوة السحر وتأثيره ، ويقدم موسيقى الكلمة والايقاع على الفكرة والمعنى والمضمون ، ويعنى بالصنعة والشكل عناية النحات بصياغة تمثاله ، ويقف بعيدا عن مطامع المجتمع ومادية العصر وغرور العلم ·

وطبيعى أن يكون الشعر الذى اصطلح على تسميته بالشعر الرمزى قد تغير كثيرا على يد الاجيال التى خلفت أولئك الرواد · فقد أخذ يعبر عن تجارب جديدة ، واختلف مفهومه عن السحر والصنعة والرمز ، واقتحم آفاقا حرمها الرواد على أنفسهم أو حرمتها عليهم نزعتهم الاستيطيقية البحتة ، ونزل بعض أصحابه من « برجهم العاجى » الى الواقع واستخدموا لغة الناس وحاولوا أن يكون الشعر قوة تغير الحياة · أصبح بعضهم معلما ومبشرا بانسانية جديدة مثل ستيفان جورجه ، وبعضهم الآخر نبيا أو ثائرا مثل ألكسندر بلوك ، واشتغل فريق منهم بالسياسة مثل وليم بتلر ييتس وجؤرجه ، وغاص فريق فى بحار التجربة الصوفية الى أبعد مما فعل الرواد - مثل رلكه وييتس وبلوك فى مراحلهم الاولى · غير أنهم ظلوا على كل حال بعيدين أو مترفعين الى حد كبير ، وظلت رؤيتهم بوجه عام رؤية غيبية أو صوفية أو روحانية ، وبقيت مثاليتهم مرتبطة بالجمال

---
(١) فاتيس Vates

الخالص البعيد على الرغم مما تناولوه في بعض الاحيان من موضوعات قبيحة أو عادية · ولكنهم قد حافظوا فى كل الاحوال على احترامهم الذى بلغ حد التقديس للشعر ورسالته ، وأخذوا عملية الخلق مأخذ الجد والتعبد والفناء ، وأبقوا على المعنى الذى ورثوه عن الرواد من أن الشعر ضرب من السحر أو السر الملهم الذى يحرك القلوب ويثير الخيال · أى أنه شيء لا سبيل اليه الا بالاخلاص الكامل فى التعبير عن تجربة فردية عميقة متميزة ، تجربة نابعة من الاختيار الشخصى الحر والايمان المطلق بالذات الصادقة الجسورة المتفردة والمنفردة معا (١) ·

ومعنى هذا كله أن تجربتهم ظلت فى مجموعها قريبة من تجربة الرواد ، وأن الظواهر الفنية التى لاحظناها عند هؤلاء بقيت فى خطوطها العامة شبيهة بمثيلاتها عندهم وان اختلفت عنها فى كثير من التفاصيل بحيث يمكننا أن نقول أنهم عاشوا وأنتجوا ورأوا العالم من خلال مانستطيع وصفه بالنزعة المثالية الذاتية · ولا يعنى هذا أنهم تأثروا بمدرسة فلسفية أو أنهم أهملوا الحياة وابتعدوا عن الارض ، بل يعنى أنهم رأوا العالم الخارجى من خلال ذواتهم ومن خلال رؤية مثالية لما ينبغى أن تكون عليه وظيفة الشعر والشاعر ·

واذا كانت رؤيتهم تختلف عن رؤية الرواد الكبار من حيث الدرجة فانها لاتختلف عنها من حيث النوع ، بل تشاركها فى نبلها وبعدها وترفعها وسمو معاييرها الفنية ومحافظتها على النزعة الصوفية واهتمامها بعنصر الموسيقى على نحو ما عبر عنه فيرلين فى قصيدته المشهورة « فن الشعر » حيث قال « الموسيقى أولا وقبل كل شيء » (٢)··ولعل هذه الرؤية المثالية هى التى جعلتهم يغفلون كثيرا مما عنى به الشعراء الذين جاءوا بعدهم وبدوءا من حيث انتهوا ، فاهتموا بالأشياء العادية وبلغة الحديث الدارج بين الناس ، ونظروا نظرة أخرى الى الموسيقى والاداء ومعطيات العصر الحديث وهمومه وآلامه وكوارثه ·

لعل أعظم ما حققه الشعر الحديث وما يزال يحققه فى كبار أعلامه ورواده أنه وصل العالم المنظور بعالم آخر غير منظور ، واحتفى

---

(١) لنذكر فى هذا الصدد النصيحة الوحيدة التى بعث بها مالارميه الى فاليرى عندما كتب اليه هذا يسأله رأيه فى بعض اشعار شبابه ويطلب منه النصيحة · قال المعلم لتلميذه المعجب الوفى : « نصيحتى الوحيدة : كن وحيدا » ··

(٢) راجع هذه القصيدة فى الجزء الثانى الذى يضم المختارات الشعرية ·

بتجربة الخلق أيما احتفاء ، وجعلها أقرب الى التجربة الدينيةوالصوفية وأكد قدرة الروح المبدعة وانتصارها ورهبتها أمام أسرار الخلق ، وقدم الدليل بعد الدليل على أن الفن ــ وبالاخص الشعر ــ هو طريق النجاة من قسوة الموت وظلم السلطة وتخبط السياسة وغرور العلم وتعنت الفلسفة وجشع البرجوازية وضياع أنقى وأبقى ما فى الانسان ــ وهو حياته الباطنة وقدرته على الخلق والتجدد والابداع ــ تحت عجلات الالية والنفعية والوضعية وزحام المدينة الكبيرة . ولقد أعاد هؤلاء الرواد وتلاميذهم المباشرون للشاعر وظيفته الاولى ــ وظيفة الساحر والمتنبىء والكاهن ، وعلموه أن مهمته هى الشعر وحده ولا شىء سواه ، ورسالته هى البحث عن حقيقة واحدة والتغنى بهذه الحقيقة ، التى قد تتفاوت بين الواحد منهم ، والآخر بمهابة واجلال ، مستعينين برموز ملهمة موحية . ان الانسان عندهم ليس هو الحيوان السياسى ولا القديس ، ولا هو المتصوف أو الفيلسوف . بل هو الفنان القادر على أن يجعل من الحياة نفسها فنا تستحق من أجله أن تعاش ، ويصل الكنوز الخافية فى أعماقه الفردية بكنوز الانسانية وأسرارها ورموزها القديمة ، ويثبت جدارته بهذه الانسانية من خلال جدارته بالخلق والابداع .

قد يكون صحيحا أن الشعر الاوروبى أصيب بالتدهور فى السنوات الاخيرة ، وفقد كثيرا من صدقه وحيويته واندفاعه بعد أن خنق الموت أو العجز أصوات أعلامه الكبار (١) . لكن من الصحيح أيضا أنه وصل فى بعض المناطق من العالم ــ مثل بلادنا العربية فى السنوات القليلة الاخيرة ــ الى درجة مذهلة من التجدد والاستجابة للمحنة التى ألمت بوطن الشاعر وهددت حضارته وتاريخه ووجوده ، بل وطردته فى بعض الاحيان من وطنه ودمرت بيته وغرزت سكينها فى لحمه . والواقع أن الشعر الاوروبى قد بالغ منذ أواخر القرن الماضى فى التأمل فى نفسه ، وقيدها بدقائق الصنعة و « بما ينبغى » أكثر مما ينبغى .. ويستحيل بالطبع أن نقول ان الناس انصرفت أو يمكن أن تنصرف عن الشعر . فهى تنتظر دائما كما انتظرت فى كل الازمنة صوت الشاعر الذى يعبر (بالأغنية قبل كل شىء) عن آلامها وأفراحها وعن حظها ومصيرها فى زمن الكوارث التى تصيبها أو تتوقعها . ولا شك أن شاعر المستقبل ــ وربما

---

(١) راجع فى هذا مقالا لبورا بعنوان « الشعر فى أوروبا بين سنة ١٩٠٠ و ١٩٥٠ نشر فى العدد الاول من النسخة العربية من مجلة ديوجين أو مصباح الفكر » ص ١١ ــ ٢٨ وراجع كذلك الفصل الاخير من كتابه الذى سبق ذكره عن تراث الرمزية ..

يكون الآن عاكفا على عمله ! ـ سيستفيد من التجارب التى خاضها الشعراء العظام فى كل العصور وفى العقود القليلة السابقة على زمننا مباشرة . ومع ذلك فاننا ـ نحن المتلقين ـ نتمنى أن يخلص نفسه من قيود الحركات والمذاهب ، ويحرر دفعة الخلق الحية فيه ، ويعمق حسه بصدق الحياة وعظمتها وحقيقتها ، ويعبر عن آلام الانسان المشتركة فى عصره ، كما يغنى بجوهره الباقى وسعيه الخالد الى فهم العالم الذى يعيش فيه وحبه وصونه من كل أسباب الشر والدمار التى تعذب بالفعل أعظم وأتعس سكانه .. الانسان .

* * *

لم يستطع أحد حتى الآن ـ ولا أرسطو نفسه فى كتابه المعروف ! ـ أن يجد تعريفا كافيا للشعر . والغالب أن أحدا لن يجده . ان كل واحد منا يظن أنه يعرفه ، ولكننا سرعان ما نتبين أننا لا نملك التعريف الجامع المانع ، وأن التعريف الذى نملكه يذكر أشياء ويغفل أخرى ، ويرضى بعض الناس ويسخط بعضهم ، ويختلف فى كل الاحوال عن آراء النقادوالكتاب الأقدمين . هذا كله أمر طبيعى . فنظرية الشعر وتطبيقه يختلفان من عصر لعصر . وفهمه وتذوقه يختلفان كذلك فى العصر الواحد بل ويتفاوتان من قارىء لقارىء بالنسبة للقصيدة الواحدة .

ونحن حين نتكلم عن الشعر نقصد على الدوام ما هو أكثر من الشعر كما أن الشعر يعنى على الدوام شيئا أكثر من نفسه . ما هو الشعر اذن ؟ من الصعب أن نعرفه كما قلت . ولكننا نستطيع أن نقول ان الشعر فى صميمه تأكيد لقيمة العالم وجدارة الحياة وتجربة الانسان (وقد نشأت ثورات الشعر وأزماته على الدوام عندما أحس الشعراء بأن الحياة قد خلت من الشعر أو أن الشعر قد خلا من الحياة) . ان الشعر فى صميمه احتفال وثناء ، عيد وغناء . بهجته ليست مجرد لذة ، شكواه ليست مجرد بكاء ، يأسه ليس مجرد قنوط واستسلام . ومهما يكن من أمر فهو فى النهاية تأكيد لوجود عالم له معنى . وهو يفعل ذلك حتى ولو أنكر فوضاه واحتج على خلوه من كل معنى . الشعر نظام ، حتى ولو عبر عن الاضطراب والظلام . والشعرأمل حتى ولو صرخ من اليأس . انه ينفذ الى قلب الأشياء ، ويغوص الى صميم كيانها . ولذلك فكل شعر بهذا المعنى الشامل واقعى . أى محاولة للعودة بالأشياء الى الواقع الأصيل ، أو ان شئت الى الحقيقة .

وكلمة الواقع تستحق منا وقفة قصيرة · فلم يكن الشعر فى وقت من الاوقات مجرد وصف أو نقل أو محاكاة بالمعنى الذى أراده أرسطو · لقد كان على الدوام قوة مبدعة خلاقة · وهو يبدع ويخلق من ناحيتين · انه يبدع أو « يصنع » أشياء لم تكن موجودة من قبل (وكلمة الشعر باشتقاقها اليونانى تفيد معنى الصنعة والصنع) · وهو يبدع كذلك بالمعنى الاعمق لهذه الكلمة عندما يصقل العنصر الخلاق الكامن فى التجربة نفسها ويسمو به · فليست التجربة هى الانطباعات والاحساسات والمدركات التى نتلقاها من العالم الخارجى ، بل هى اضفاء المعنى عليها · ولهذا فان الشعر هو أهم من يصنع معنى التجربة · انه اذا شئنا أن نستخدم لغة أرسطو يحقق فى الفعل أجزاء جديدة من التجربة الموجودة بالقوة · ولعل هذا هو السر فى غربة الشعراء الدائمة فى مجتمعاتهم · انهم أول ضحايا الشك واليأس · لأنهم يعيدون خلق التجربة أو يعطونها معنى جديدا لا يرضى سائر الناس الذين يقنعون بالحياة فى ظل تجربة حدد غيرهم معناها من قبل ·

ولكن ماذا يحدث لو امتد الشك فى حقيقة الاشياء الى مجال التجربة والوجدان الذى يخلق فيه ومنه الشعر نفسه ؟ ماذا يحدث لو أصاب هذا الشك قيمة العالم الواقعى ؟ — هنالك لا يكون أمام دفعة الخلق الشعرى الا أن تلتمس ملجأ لها فى عالم داخلى صغير خاص بها يحتفظ بقيمه التى فقدها الواقع الخارجى · هنالك يصنع الشاعر عالما فى العالم كما يوجد لغة فى اللغة · (وربما كانت قصة الشعر الغربى الحديث من عصر النهضة الى الوقت الراهن هى قصة اكتشاف الباطن واستعمار الاعماق) · هكذا انطلق المغامرون من أرضهم المجدبة وراحوا يعرضون على العالم كنوزا لم يتوقعها · فهل يكون رجوعهم الى الواقع أقرب الى حنين الجنس المهزوم ؟ وهل ينتهى بعودة الابن الضال الى صدر الأب ؟ (١) ·

* * *

الشعر اذا فى صميمه غناء · لحن يعيد للعالم انسجامه وتوازنه · صياغة جديدة لمصيره ومعناه ، لأخلاقه وقوانينه ، لشريعته وسياسته·

---

(١) انظر : اريش هيللر ، مغامرة الشعر الحديث — فى كتابه « العقل المنبت الجذور » مجموعة بليكان ، ١٩٦١ ، ص ٢٢٧ — ٢٥٧ ··

Erich Heller, The Hazard of Modern Poetry, in : The Disinherited Mind, A Pelican Book, p. 227-257.

هذا هو المثل الذى جاهد الشعراء فى كل العصور لتحقيقه . والاسطورة الاغريقية القديمة التى تروى فى هذا المعنى غير بعيدة عن الاذهان . فقد قيل ان شاعرا ركب مع جماعة من البحارة الغلاظ فى سفينتهم . وتوهم البحارة من هيئته وصمته أنه يحمل معه كنزا ثمينا فعزموا على قتله . وأعلنوه بالحكم فرضى به ، ولكنه طلب منهم أن يمهلوه ريثما ينشد أغنيته . وتناول قيثارته وأخذ يوقع عليها لحنا رائعا جذب الدلفين ـ صديق الغناء والانسان ـ فطفا على وجه الماء ليستمع اليه . ولم يكد الشاعر ينتهى من أغنيته حتى ألقى بنفسه على ظهر الحيوان الصديق .

***

ليست الاغنية هى سبيل الانقاذ واعطاء معنى جديد للعالم الذى فقد معناه أو اعادته الى المعنى المفقود فحسب ، بل هى كذلك تعبير عن مغامرة الحقيقة وسط محيط التجربة الانسانية المضطرب غير المتناهى . هنالك يصبح « الخلق الجديد » هو الهدف الذى يحلم الشاعر ببلوغ شاطئه البعيد .

ويحكى « رلكه » قصة أخرى عن قارب يمخر عباب بحر متلاطم الامواج ويحاول الملاحون أن ينقذوا القارب فيجذفوا بايقاع رتيب . ويتكاثف الظلام وتشتد الامواج وما من علامة تشير الى بر الامان . وفجأة يطلق رجل كسول عقيرته بالغناء . وبينما يبذل الملاحون جهدهم اليائس لمقاومة الامواج تحاول أغنيته أن تقاوم يأسهم . انهم يريدون السيطرة على العنصر الثائر القريب منهم ، وصوت الشاعر يريد أن يربط القارب بالغاية البعيدة ويشيع الأمل فى النفوس بقربها منهم أو على الأقل بأن جهدهم لن يضيع(١) ويعقب « رلكه » على هذه الحكاية فيقول : لست أدرى لماذا ولا كيف حدث لى هذا .. ولكننى أدركت فجأة موقف الشاعر ، وعرفت مكانه ووظيفته فى هذا العصر . لا بأس أن ينكر عليه الناس كل مكان آخر ـ ما خلا هذا المكان . هنا ينبغى عليهم أن يتحملوه..أى لا يضنوا عليه بمغامرة البحث عن الشاطىء المجهول ، ومرافقة الملاحين التائهين بالنشيد والغناء ، وارسال سحابة هادئة من المعانى والرموز فوق رحلة المصير المظلم المخوف وليس المراد بهذا كله أن الخلاص ـ خلاص الشعر والعالم ـ مرهون

---

(١) وردت هذه القصة فى الطبعة الفرنسية من كتاب رلكه «رسائل الى شاعر شاب» تحت عنوان « الشاعر » وقد حدثت بالفعل عندما كان رلكه يعبر النيل عند معبد « فيلة » أثناء زيارته لمصر .

بوجود عدد من البلابل والقبرات والعصافير ! صحيح أن الصوت العذب سيظل محبوبا ومطلوبا على الدوام · ولكن الشعر ليس هو المعـــادل الانساني لغناء البلابل والطيور · إنه شيء أكبر من هذا · انه فيرجيـــل ودانتي ، وجوته وهولدرلين ، وشكسبير واليـــوت ، والمتنبي والمعري ، وحافظ والخيـــام ·· واليوت ولوركا وأنجارتي وتراكل ·· والسياب وأدونيس والبياتي وصلاح عبد الصبور ·· هو هؤلاء ·· وهو كذلك تحديد لحالة الانسان وكشف لها بطريقته الخاصة التي ستظل دائما ــ حتى في أكثر الاشعار تعقيدا وغموضا ــ هي طريقة اللحن والغناء ·

كلمة أخيرة

حاولت السطور السابقة أن تصف الشعر الحديث وتبين أهم الخصائص المشتركة فى بنائه وأسلوبه · وطبيعى أن الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث الخيال واللغة والاستعارة والرؤية ، بل من حيث الوضوح والغموض ، والقوة والضعف ، والأصالة والسخف · لكنهم يتفقون على كل حال فيما يتفق فيه الفن الحديث فى نصف القرن الأخير ، أعنى فى البعد عن الواقع المألوف ، واختيار اللغة الجسورة المتميزة التى تختص بكل منهم · وطبيعى أن يحتفظ كل شاعر بخصائصه الفردية· ولكننى أرجو أن تساعد الصفحات السابقة على تمييز الغث من الثمين والثرثرة من الاصالة ، كما أرجو أن تمكن القارىء من التفرقة بين الذين يجددون عن عمد وافتعال ليوصفوا بأنهم طليعيون فيكون تجديدهم عبثا وسخفا ،وبين الذين يجددون لأنهم لا بد أن يجددوا ، أعنى لأنهم مدفوعون بالضرورة الخالدة التى لولاها ما وجد فن ولا شعر حقيقى ·

ونسأل الآن سؤالا ربما طاف بذهن القارىء : ما هو مستقبل الشعر الحديث ؟ والحق أن الجواب على مثل هذا السؤال شىء عسير ان لم يكن أقرب الى المستحيل · فلا يدرى أحد حين تنشب ثورة الى أين ستنتهى · وقد يقول قائل ان ثورة الشعر الحديث قد أوشكت أن تبلغ نهايتها ان لم تكن قد بلغتها بالفعل ، وأن الشعر الجديد قد أوشك أن يستنفد طاقاته ، ولابد أن يبحث الشعراء والنقاد عن مخرج جديد ·

ولكن كيف يبدو هذا المخرج وعلى يد أى عبقرى أو مجموعة من العباقرة سيتم ؟ هل سيبتعد عن الموجات الصاخبة والشعارات الصارخة

والمدارس المتحمسة والبيانات المزهوة بكل جديد ، أم سيظل يدور تلك الدورة المحتومة التى كتبت على كل نشاط يبذله الانسان ؟ ٠

لقد غاص الشعراء فى عالم الباطن ، واغترفوا من كنوزه ورموزه وأحلامه وأساطيره ، وساروا فى رحلة طويلة بدءوها من الرومانتيكية الى الرمزية الى السيريالية الى عديد من « الموضات » التى لا تكاد تلمع حتى تخبو ٠ فهل سئموا هذه الرحلة المضنية فى العالم السفلى للذات ، وهل بدءوا يوجهون الابصار الى عالم الجسد والواقع والأرض والظواهر التى ترى وتلمس ، وتحس وتشم ؟هل سيكفون عن تمزيق الواقع والاغراب فى اللغة وهل يزهدون فى صوامعهم الزجاجية الملونة التى طالما لجأوا اليها ؟ قد نقول : ان محنة العالم ورعب الحروب وأخطاء العلماء وتعاسة الجماهير تهزهم وتقلقهم وتدفعهم الى محاولة إنقاذ العالم النقى البرىء من المصير المخيف الذى ينتظره ٠ ولكن ألم يفعل الشعراء الحقيقيون ذلك فى مختلف العصور وبمختلف اللغات والأساليب ؟ وقد نقول :انهم يبحثون الآن مع نقادهم ومنظريهم الأكاديميين عن موجة جديدة ، معقولة أو غير معقولة ، يطلقون بها صواريخ ملونة تجذب أنظار الناس التى يبدو أنها شغلت عنهم بتعاسة الحروب المتصلة ، وسخف الابطال الزائفين ،وشقاء البحث عن لقمة العيش ، وملل الكفاح والتعب والانتظار الطويل للسلام والحرية الموعودة ٠ ولكن هل فعلوا دائما غير هذا ؟ وهل أجدت قصائد الشـــعراء أو لوحات الرسامين أو ألحان الموسيقيين فى ترويض الوحش الكامن فى الانسان ؟ هل استطاعت أن توقف الرصاص أو تغلق السجون أو تخفف التعذيب والشقاء المتصل على مدى العصور ؟ ٠

لا أحد يدرى كما قلت ٠ وترك الاسئلة مفتوحة لا يعنى أن نتشاءم أو نستسلم للحزن ، فهذا شىء لا بد أن نرفضه ونقاومه دائما وبكل ما نستطيع من وسائل (ومنها الشعر !) ٠ ولكنه يعنى أننا لا نستطيع أن نتنبأ بمستقبل الشعر ولا بمستقبل غيره من الفنون ، وكل مانستطيعه أو مايجب أن نفعله هو أن «نعرف» حالته الحاضرة ، و «نفهم» كيف وصل الى ما هو عليه ٠

ان المدارس الجديدة تلتئم ويلتف حولهــــا المتحمسون حينا ثم ينفضون كل الى سبيله ٠ والسؤال القديم ــ الذى لانكف نحن الشرقيين عادة من توجيهه ! ــ هل هناك جديد تحت الشـــمس ؟ وهل ترك لنـــا القدماء ما نقوله ؟ يمكن أن يجاب عليه بنعم ليس هناك جديد كما يجاب عليه : بل هناك ما لا نهاية له كل يوم بل كل لحظة مما يمكن أن يجرب

ويقال ، وبخاصة بالنسبة لنا نحن العرب الذين نريد أن تحافظ على التراث ونتجاوزه فى آن واحد ، ونصمد فى مواجهة الحاضر بكل نكباته ونصر على ميلاد مستقبل جديد مهما كان الثمن (وما أكثر ما يستطيع الشاعر العربى الجديد أن يقول ويضيف فى هذا المجال ، وما أعظم وأجمل ماقاله وأضافه بالفعل !)

لا أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل كما قلت ٠ فالثورات فى عالم الفن تمضى فى سبيلها ثم تنقلب الى ضدها وتنشأ ثورات أخرى باستمرار (الفن طائر خجول يأبى أن يرضى بالأقفاص ٠ وطالما حبسوه فى المعبد والكنيسة وقصر السلطان وديوان الحكم ومقر الحزب فعرف دائما كيف ينجو بنفسه !) ٠ وليس معنى هذا أن ندين الثورة الجديدة فى الشعر الحديث فى أوربا أو ثورة الشعر الوليدة فى بلادنا ٠ فليس من وظيفة الكاتب أن يحكم ويدين ، بل من واجبه أن يفهم ويتعاطف ٠ وماذا يمكن أن يتعلمه شاعرنا الجديد (حارس لغتنا وتراثنا وضميرنا ، وأمل حاضرنا ومستقبلنا) من دروس نصف قرن قطعها الشعر الحديث فى بلاد غير بلاده ؟ — لا شك أنه يستطيع أن يتعلم الكثير ٠ يستطيع أن يتعلم أولا ألا يقلد هذا الشعر تقليدا أعمى ، وألا يتجاهله مع ذلك أو يسدل دونه الاستار ٠ ويستطيع أن يتعلم كيف يضع تراثه بين عينيه وفى حبات قلبه على أن يتعلم فى نفس الوقت كيف يتجاوزه الى مشكلات الحاضر وآمال المستقبل ، ويستفيد من حكمه وأخطائه ، ويميز كنوزه وروائعه من نفاياته وأعبائه ويواجه عالم القلق الحديث بمزيد من جسارة اللغة وشجاعة الذات التى تصر على أن تحقق نفسها أو تموت ٠

ان الشعراء سوف يغنون دائما ، كما سيولد الاطفال وتتفتح الازهار وتغرد العصافير ويعذب المساكين فى الاكواخ والحقول والسجون ومكاتب الوظيفة ٠ وستنشأ المدارس الجديدة والشعارات الكبيرة ، ويتصارع القديم والجديد ، ويثرثر ذوو الاصوات العالية والشعارات التافهة والبدع الرخيصة ٠ سوف تختلط الحكمة بالغباء ، والحقيقة بالزيف ٠ لا بأس من هذا كله ولا سبيل الى تلافيه ٠ ولكن المهم أن يتجاوب الشعراء مع الناس ، فيمتعوهم بألحانهم الشجية أو يصدموهم بألحانهم المتنافرة ، ويستجيبوا لشوقهم الخالد الى الغناء وحنينهم الدائم للاستماع الى الصوت الدافىء الصادق الأمين ٠ المهم أن يدركوا دائما أن الشاعر ،

بالمعنى القديم الأصيل لهذه الكلمة (١) ، هو صاحب رسالة ، بل هو نبى يرفع صوته ليبشر أو ينذر ، ويغير العالم كما يغير النفوس بقوة الكلمة وسحرها ، حتى ولو قدر عليه فى بعض الاحيان أن يضيع صوتـه فى الصحراء ٠

لا يستطيع أحد ولا يجوز لأحد كما قلت أن يتنبأ بمستقبل الشعر الحديث ٠ وكل ما نستطيعه هو أن « نعرف » حالته الحاضرة ، «ونفهم» لمـاذا وكيف وصل الى ما هو عليه ، ونعايش الموقف العقلى والحضـارى الذى أدى به الى هذا المصير ٠ وأنت حر أيها القارىء فى أن تحب الشعر الذى يقدمه لك هذا الكتاب أو لا تحبه ، وأن تقبل عليه أو تنفر منه ٠ ولكن لا تنس أن يكون حبك له أو نفورك منه عن فهم ومعرفة ٠

(١) كان الرومان كما سبق القول يطلقون على الشاعر كلمة « فاتيس Vates » ويقصدون أنه منشد الشعب الذى باركته الآلهة بنعمة الوحى والالهام ، وجعلته نبيا وعرافا ، ومبشرا ونذيرا فليتنا نتذكر هذا المعنى القديم كلما سمعنا كلمة شاعر أو جرت سيرته على السنتنا ٠

لوحة تاريخية عن الوقائع البارزة فى الشعر الحديث وأهم أعلامه ودواوينه والبحوث المتصلة به

١٧٥٩ وما بعدها	ديدرو ، الصالونات .
١٧٦٠ ـ ١٧٧٢	ديدرو ، ابن أخ رامو (رواية)
١٧٧٦ ـ ١٧٧٧	روسو ، احلام جواب وحيد
١٧٩٨	نوفاليس ، الشذرات
١٨٠١	نوفاليس ، رواية هينريش فون افتردنجن
١٨٢١	مولد بودلير فى باريس .
١٨٢٧	فيكتور هيجو يكتب مقدمة مسرحيته كرومويل
١٨٤٢	مولد مالارميه فى باريس .
١٨٤٥ ـ ١٨٥٥	بودلير ، تطلعات استطيقية .
١٨٤٦	مولد لوتريمو فى مونتفيدو .
١٨٤٦	ادجار الن بو ، فلسفة الانشاء .
١٨٤٦ ـ ١٨٦٢	بودلير ، الفن الرومانتيكى .
١٨٤٨	بو ، المبدا الشعرى .
١٨٥٤	جيرار دى نيرفال ، اوهلم .
١٨٥٤	مولد رامبو فى شارل فيل
١٨٥٧	بودلير ، ازهار الشر (الصياغة الاخيرة سنة ١٨٦٨) .
١٨٦٢	ظهور قصائد مالارميه الأولى .
١٨٦٣ ـ ١٨٧٠	مالارميه يعمل مدرسا للغة الانجليزية فى تورنو ، وبيزانسو ، وافينيو
١٨٦٤	بودلير ، قصائد نثرية صغيرة .
١٨٦٧	لوتريمو فى باريس .
١٨٦٧	وفاة بودلير فى باريس .

١٨٦٧ ـ ١٨٦٩	لوتريمو ، اغانى مالد ورور .
١٨٦٩ ـ ١٨٧٣	رامبو يكتب اشعاره .
١٨٧٠	وفاة لوتريمو فى باريس .
١٨٧٠ ـ ١٨٩٤	مالارميه يعمل مدرسا فى باريس .
١٨٧١	رسالتا الرائى لرامبو ـ رامبو ينتقل الى باريس .
١٨٧١	مولد فاليرى فى سيت بجنوب فرنسا .
١٨٧٤	رامبو يتخلى عن كل نشاط ادبى ويبدأ حياة التشرد والتجوال .
١٨٧٤	مالارميه يشرف على تحرير مجلة « آخر مودة » .
١٨٧٥	مولد رلكه فى براغ .
١٨٧٦	صورة مالارميه من رسم صديقه الحميم ادوار مانيه .
١٨٨٠ وما بعدها	رامبو فى افريقا .
١٨٨٠	مولد ابو للينير فى روما .
١٨٨١	مولد رامون خيمنيث فى موجوير (بالاندلس) .
١٨٨٤	الشعراء الملعونون لفيرلين (ومن بين الذين كتب عنهم رامبو ومالارميه)
١٨٨٥	وفاة فيكتور هيجو فى باريس .
١٨٨٥	مولد ازرا باوند فى هيلى (بالولايات المتحدة الامريكية) .
١٨٨٦	مولد جوتفريد بن فى مانسفلد .
١٨٨٧	ظهور « الاشعار » لمالارميه (بدأت كتابتها منذ سنة ١٨٦٢) .
١٨٨٧	مولد سان ـ جون ـ بيرس فى سان ليجير لى فى (فى جزيرة جوا ديلوب احدى جزر الارخبيل) .
١٨٨٧	مولد جورج تراكل فى زالسبورج .
١٨٨٨	مولد انجارتى بالاسكندرية .
١٨٨٨	مولد ت . س . اليوت فى سانت لويس (الولايات المتحدة الامريكية)
١٨٨٩	ظهور كتاب برجسون مقال عن المعطيات المباشرة للشعور .
١٨٩١	وفاة رامبو فى مرسيليا .
١٨٩١	فاليرى يزور مالارميه لاول مرة .
١٨٩٢ ـ ١٨٩٣	ازدهار الندوات الادبية التى كان مالارميه يعقدها فى مسكنه بشارع روما بباريس كل ثلاثاء .
١٨٩٣	مولد جيان فى فالا دوليد (قشتالة القديمة باسبانيا) .
١٨٩٤	ديبوسى يلحن بعض قصائد مالارميه .
١٨٩٤	مالارميه يحال الى المعاش ، ويسافر الى انجلترا لالقاء بعض المحاضرات

	فى اكسفورد عن الادب الفرنسى ، ثم يعتزل فى مدينة فالفان (على نهر السين) .
١٨٩٦	مولد دييجو فى سانتاندر (ميناء فى منطقة قشتالة القديمة) .
١٨٩٦	مولد مونتاله فى جنوا .
١٨٩٦	وفاة فيرلين فى باريس .
١٨٩٧	ظهور مجموعة من قصائد مالارميه النثرية ومقالاته ومحاضراته فى الادب وفن الشعر بدأ فى كتابتها منذ سنة ١٨٦٤ بعنوان «ضلالات» .
١٨٩٨	ظهور الطبعة النهائية من اشعار مالارميه ووفاته فى نفس السنة .
١٨٩٨	ابوللينير ينتقل الى باريس .
١٨٩٨	سان ـ جون ـ بيرس ينتقل الى باريس .
١٨٩٩	مولد لوركا فى فوينتا فاكويروس (بمنطقة غرناطة) .
١٩٠٢	مولد رافائيل البرتى فى بويرتودى سانتا (منطقة كاديز بأسبانيا) .
١٩٠٥	بداية الصداقة التى ربطت بين بيكاسو وابوللينير .
١٩١٠ ـ ١٩١٤	انجارتى يتصل فى باريس بابوللينير وغيره من الشعراء .
١٩١١	ظهور ديوان « المدائح » لسان ـ جون ـ بيرس .
١٩١٤	ظهور الرسامين التكعيبين لابوللينير . ظهور ديوانه « الكحول » (وفيه قصيدته المعروفة منطقة .) .
١٩١٤	انجارتى ينتقل الى ايطاليا .
١٩١٤	ظهور « القصائد » لجورج تراكل أكبر الشعراء التعبيريين وموته فى نفس السنة فى احدى المستشفيات العسكرية فى كراكاو .
١٩١٦	ظهور الشاعر المغتال لأبوللينير .
١٩١٨	ظهور « الروح الجديدة والشـعراء » و « كاليجرام » لأبوللينير . وفاة أبوللينير فى باريس
١٩٢٠	ظهور مجموعة مشهورة من الشعر التعبيرى بعنوان «فجر الانسانية ، سيمفونية الشعر الحديث » ، نشرها كورت بينتوس .
١٩٢١	كتاب القصائد لجارثيا لوركا .
١٩٢١	مجموعة اشعار فاليرى « رقى » (أو تعاويذ) .
١٩٢٢	« اناباسى » لسان جون ـ بيرس .
١٩٢٢	« الارض الخراب » لاليوت .
١٩٢٢	صداقة لوركا والمؤلف الموسيقى مانويل دى فايا .
١٩٢٤	أول بيان (مانيفستو) سريالى ينشره اندريه بريتون .
١٩٢٤ ـ ١٩٤٤	توالى ظهور كتاب « الوان » (فى خمسة أجزاء) لفاليرى .

١٩٢٤	« بحار على اليابسة » لرافائيل البرتي .
١٩٢٤	الاغاني لجارثيا لوركا .
١٩٢٥	« تجريد الفن من النزعة البشرية » للفيلسوف الاديب اورتيجا اى جاسيت .
١٩٢٥	صداقة تجمع بين لوركا وجيان والرسام سلفادور دالى .
١٩٢٦	وفاة رلكه فى فال ـ مونت (سويسرا) .
١٩٢٧	اليوت يصبح مواطنا انجليزيا .
١٩٢٧	مجموعة قصائد جوتفريد بن .
١٩٢٨	« عن الملائكة » لرافائيل البرتى .
١٩٢٨	انشودة (الصيغة الاولى) لجيان .
١٩٢٨	اغانى لوركا ـ والخيال الشعرى عند دون لويس جونجورا (حديث نشر سنة ١٩٣٢) .
١٩٢٨	(وما بعدها) مناسبات للشاعر الايطالى مونتاله (ظهرت سنة ١٩٤٠).
١٩٣٠ وما يليها	لوركا فى نيويورك ـ قصائده التى ظهرت بعنوان شاعر فى نيويورك.
١٩٣٢	الحياة المباشرة لالوار .
١٩٣٢	صور لدييجو .
١٩٣٤	البيان السريالى الثانى (اندريه بريتون) .
١٩٣٥	مرثاة اجنائيو سانشيز ميخياس للوركا (عن صديقه مصارع الثيران).
١٩٣٦	عاطفة الزمن لانجارتى .
١٩٣٦	مصرع لوركا على يد اتباع فرانكو .
١٩٣٦	العيون الخصبة لالوار .
١٩٣٨	تمهيد لفن الشعر » لفاليرى .
١٩٤٠	سان ـ جون ـ بيرس يهاجر الى الولايات المتحدة .
١٩٤١	« الحقيقة قبرة » لدييجو (وتضم اشعاره المبكرة) .
١٩٤٢	عيون الزا لاراجون .
١٩٤٢	منفى ، لسان ـ جون ـ بيرس .
١٩٤٤	امطار ، لسان ـ جون ـ بيرس .
١٩٤٤	الرباعيات الاربع لاليوت .
١٩٤٥	وفاة فاليرى فى باريس .
١٩٤٨	للرسم ، لرافائيل البرتى .
١٩٤٨	قصائد ساكنة ، لجوتفريد بن .
١٩٤٨	فن الموسيقى ، لايجور سترافنسكى .

١٩٤٩	كلمات ، لجاك بريفير .
١٩٥٠	انشودة ، لجيان (الصياغة النهائية) .
١٩٥٠	الارض الموعودة لأنجارتي .
١٩٥١	مشكلات الشعر لجوتفريد بن .
١٩٥٢	قصائد للجميع لالوار (وتضم قصائده من سنة ١٩١٧ الى سنة ١٩٥٢)
١٩٥٢	علامات العالم لكارل كرولوف .
١٩٥٦	وفاة « بن » في برلين ..
١٩٥٧	« مرارات » لسان جون برس .
١٩٥٨	وفاة خيمنيث في سان خوان دي بويرتو ريكو
١٩٥٩	« مذكرات رجل عجوز » لانجارتي .
١٩٦٠	فيثنته اليخاندر : الاشعار الكاملة (١٩٢٤ - ١٩٥٧)
١٩٦٠	جوتفريد بن : الاشعار الكاملة (١٩١٢ - ١٩٥٦)
١٩٦١	الشعر : لسان - جون برس (وهي الكلمة التي القـاها بمناسبة منحه جائزة نوبل للآداب)
١٩٦٥	وفاة اليوت في لندن
١٩٦٥	شعر الحب ، لدييجو (١٩١٨ - ١٩٦١)
١٩٦٥	القصائد الكاملة ، لكارل كرولوف (١٩٤٤ - ١٩٦٤)

اعمال أخرى

- ابن السلطان (قصص) ـ سلسلة اقرأ ـ دار المعارف بالقاهرة
- الطاهرة (قصص) ـ دار الكاتب العربى بالقاهرة ٠
- البلد البعيد (دراسات فى الأدب) ٠ دار الكـــاتب العربى ـ القاهرة ٠
- مدرسة الحكمة (دراسات فى الفلسفة) ٠ دار الكاتب العربى بالقاهرة ٠
- البير كامى ، محاولة لدراسة فكره الفلسفى ـ سلسلة الدراسات الفلسفية ـ دار المعارف بالقاهرة ٠
- سافو ، شاعرة الحب والجمال عند اليونان ـ دار المعـــــارف بالقاهرة ٠
- التعبيرية ـ سلسلة المكتبة الثقافية ـ الهيئـــة العامة للتاليف والنشر ٠
- تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق للفيلسوف كانت ٠ المكتبة العربية
- كتاب الطريق والفضيلة (تاو ـ تى ـ كنج) ـ الألف كتاب ـ مؤسسة سجل العرب ٠ للحكيم الصينى لاو ـ تسى ـ
- الأقصوصة والحكاية لجوته ـ سلسلة اقرأ ـ دار المعـــــارف بالقاهرة ٠
- تاسو لجوته ـ سلسلة مسرحيات عالمية ٠
- السيد بونتيلا وتابعه ماتى لبرخت ـ سلسلة مسرحيات عالميـــة

- الاستثناء والقاعدة ومحـــاكمة لوكولوس - سلسلة مسرحيات عالمية ٠

- الأعمال المسرحية الكاملة لجورج بشنر : ليونس ولينا فويسك سلسلة مسرحيات عالمية ، العدد (١٠)

موت دانتون - نشرت فى مجلة المسرح - ابريل سنة ١٩٦٩ القاهرة

- قصائد من برتولت برخت ، ترجمة وتقديم ٠ دار الكاتب العربى بالقاهرة ٠

- الزلعة المكسورة (كوميديا لكلايست) بالعامية المصرية ٠

الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ٢٥٥٤/١٩٧٢

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الثمن ٦٠ قرشا